تحيّة عطرة إلى فنانينا

الدكتورة نجاح العطّار
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

في كل عام ينضج القمح، والعنب، واللوز، ويزهر القرنفل، والبنفسج، وتتفتح المانوليا، ويكون بيدر عطاء، فيه جماع خصب الأرض، وجهد الزند، وعرق الإنسان.

وقد درجنا في كل عام، أن يكون لنا في الخريف بيدر آخر، إلى الفن ينتمي، وإلى العلى يرقى، تتكشف فيه إبداعات فنانين يعطون، من قلوبهم ومشاعرهم، نسغ معرفة، هي المصدر في بناء الإنسان فكراً وذوقاً، وعياً وسلوكاً، وصياغة وجدانه وطنياً وقومياً، وتشكيل رؤيته الإنسانية التقدمية التي تميز ثقافتنا الخلاقة في نزوعها إلى الاسهام في معركة التحرير الوطني والتقدم الإجتماعي.

وكما في بيادر الغلال، يتذهب الثمر، وتتعسجد الخضرة، ناشرة العطر والعبق، فإن بيدر فننا التشكيلي، في معرضه السنوي، يأتي الأحلى، الأبهى في البيادر، فيه حصيلة عام من المواهب ومزجة عبقر من الألوان، ولمسة سحر من الضوء والظل والتكوين، وأشياء من الخيال والواقع في اتحادهما الفني العجيب، الذي ينطوي على سر هو المعجزة التي لا تدرك.

ولا تقتصر أهمية هذا المعرض، الذي غدا تقليداً جميلاً في حياتنا الفنية، على أنها مناسبة لتقديم أجود وأروع ما في النتاج التشكيلي في القطر، بل تتعداها إلى ذلك التطوير الذي يتجلى بين معرض وآخر، والتمييز بين لوحة ولوحة، والتجديد والمعاصرة، والإفادة من الحداثة والتراث والاستمداد من البيئة والمناخ، مع حضور كامل للإنسان، دون مباشرة، ودون اقحام، مادامت الطبيعة في الأنسنة المخلوعة عليها، وأشياء الحياة، بما هي خلق إنساني، ومظاهر الوجود، ذات الصلة



الوثقى بالجوهر البشري، تتيح للفنان، حرّية لاحد لها في التعبير، وقوساً واسع الطرفين ما بين الواقع والرمز، وكل أساليب التعبير ذات المدارس المختلفة.

وقد درجت وزارة الثقافة على إقامة هذا المعرض السّنوي منذ خمسة وعشرين عاماً، وكان لها دور ايجابي في فكرة نشوئه وفي مُساعفته على الاستمرار، توفيراً لصالة العرض الجيدة، في المتحف الوطني، واقتناء للوحات المتميزة، وإتاحة لفرصة العرض، بالنسبة لجميع الفنانين، ولكل من لديه عمل جدير بالمعرض، وإقبال الجمهور، من أوساط مختلفة، على زيارته، وترقب إقامته، كموعد لقاء مشوّق مع العطاءات التشكيلية الإبداعية الجديدة.

إن إنجازات فنانينا التشكيليين الرائعة، وتطوّر نتاجاتهم تطوراً سريعاً، قياساً إلى المسافة الزمنية التي استغرقتها، وتصاعد مهاراتهم، وذيوع شهرتهم، التي تخطت الوطن العربي إلى العالم، كل ذلك شكل قفزة مُدهشة، غير متوقعة، في مجال هذا الفن وبحق صار فنانونا التشكيليون سفراء لنا إلى الوطن العربي وبُلدان العالم، وصار اسم هذا القطر مقروناً بسفارة فنهم المبدع، وأصبحت مكانتنا الفنية رفيعة المستوى بفضل معارضهم التي تنال إعجاب الزوار، وثناء النقاد، والتي بلغت أربعين معرضاً في السنوات الأخيرة وحدها.

وإذا كان تقدير الوزارة يترجم نفسه من خلال اقتناء اللوحات، ورفع سعرها من عام الى عام، ورعاية الفنان بتقديم صالات العرض له، وتوفير وسائل ممارسة مهنته فإن هذا كله إلى ازدياد، وتطمح الوزارة إلى بذل أكبر، رغم أن تحركها في هذا المجال مرتبط بتوفر الإمكانات، لأن الدولة وقائدها حافظ الأسد، يرعيان الفنون، ويوليان عناية خاصة بها، ويُوجهان دائماً إلى تشجيعها، وتكريم رجالها، ونحن نعمل لنقل هذه التوجيهات الكريمة إلى حيّز التطبيق.

تحيّة كبيرة، عطرة، إلى فنانينا المشاركين في هذا المعرض، وأهلاً بهذا العرس السّنوي للفن، حيث البيدر عطاء أبقى في العطاءات، لأن غلته كنز حضاري ثمين.

مقدمة دليل المَعرض السّنوي الذي نظّم في المتحف الوطني بدمشق بتاريخ من ٢٨ / ٩ / ١٩٨٣ إلى ١٥ / ١٠ / ١٩٨٣

الفن والحياة اليوميّة

طارق الشريف

في احد مؤتمرات (اليونيسكو) ، وقف المدير العام السابق للمنظمة ، السيد (رونيه ماهو) ليقول :

ـ « علينا أن نكف عن انتاج الفنانين ... دون استخدامهم ... علينا أن نستخدم الفنان ، ونستفيد من امكاناته » ؟!

ومنذ ذلك التاريخ ، والبحوث والدراسات تحاول أن تقدم لنا تصورا عن كيفية استخدام الفنانين ، من أجل تأمين حياتهم ، وتشغيلهم لتستفيد الانسانية من مواهبهم ، من أجل خير الانسان ، ومن اجل خلق المحيط الفني المتميز لكل مواطن يعيش في هذا العالم ..

وقد لاحظ الفنانون والنقاد المجتمعون في أحد المؤتمرات الفرعية ، لليونيسكو لدراسة أوضاع الفنانين في العالم ، ولدراسة البيئة العالمية ، ووضع الانسان في هذه البيئة ، أن على جميع دول العالم المعاصر أن تتكاتف لتحسين البيئة بصريا وجماليا وفنيا ، لان من ابسط حقوق أي مواطن في دولة ، أن ينمو في بيئة فنية ، ولهذا أصدروا توصية الى الجمعية العمومية لهيئة الامم المتحدة ، تقول باضافة مادة جديدة الى حقوق الانسان تقول :

ـ « لكل مواطن الحق في الاستمتاع ببيئة فنية جمالية ، وعلى كافة دول العالم تأمين هذا الحق ... لينمو هذا المواطن على نحو سليم » ؟

وهكذا ، ارتبطت الفكرة الاساسية وهي « ضرورة استخدام الفنان الموجود » ، بالفكرة الثانية « تأمين البيئة الجمالية التي ينمو الانسان فيها » ، فبرزت الحاجة الماسة لايجاد عمل للفنان ، يساعده على تجميل البيئة الانسانية التي يعيش فيها ، كي تصبح هذه البيئة الفنية ، خالية من المناظر المؤذية للرؤية ، ومن المشاهد المشوهة للانسان بصريا ، وذلك كي يتكامل نمو المواطن من كل الجوانب ، عبر استخدام الفنان الاستخدام السليم ....

وقد ارتفع شعار يقول بأن علينا أن ندخل [الفن الى الحياة اليومية] ونربط بين انتاج الفنانين الذين يعملون ضمن مجتمعاتنا الانسانية ، وبين كل ما تقوم الحضارة الحديثة بانتاجه ، وهكذا لا نرى « شيئا مصنوعا » الا وتضاف اليه لمسة فنية ، تساعد على أن يكون مقبولا ، وتؤكد على أهمية أن يكون الفنان في أي مجتمع حجر الزاوية ... الذي لا يستغنى عنه ، ولا يكون لاي شيء المعنى الحضاري ... الا بتدخل الفنان ... ومشاركته ...



زخارف عربية تمثل علاقة الفن بالحياة وزخرفة البناء

ونحن ، ندرك أهمية هذا المبدأ ، ونعرف بأن كل الحضارات التي مرت في تاريخ الانسانية ، لم تكن قادرة على تحقيق ما حققته الا حين ربطت الفن بكل انتاجها ، وهكذا دخل الفن ... العمارة ، والكتاب ، والحاجات اليومية الصناعية وكل جوانب الحياة .

وان أفضل مثل على هذا المبدأ ، ما حققته الحضارة العربية في كل انجازاتها الكبيرة ... حين ادخلت الفن الى العمارة ... في البيوت الدينية والدنيوية ... نرى الزخارف البديعة التي تجمل البيت والكتابات المختلفة ، والفنون الزخرفية ارتبطت بالعمارة في كل النتاج الحضاري العربي وتلازما ، ليعبرا عن المفاهيم الانسانية التي حملتها الحضارة ... وهكذا عكست العمائر على اختلاف شروط انشائها ، وأمكنتها ما عبرت عنه هذه الحضارة عبر لغة فنية ، على ارتباط بالقيم العربية ، ولها جوانبها الفنية المعبرة عن هذه الحضارة ...

ولهذا يشعر المشاهد للمسجد أو البيت أو الخان أو أي بناء بأن هذا البناء يملك الفن ، ويعبر عن الحضارة ، ويحمل خصائصها ، يحمل الراحة للمشاهد ويجعله يحس بأهمية الترابط بين الوظيفة والجمال ، والتعبير عن القيم الجديدة التي تعكس رؤية جديدة للعالم ، تجسدها هذه العمائر ، وتقدمها هذه الاقواس والاعمدة والزخارف .

ولم تقتصر الحضارة العربية فيما قدمته على ذلك ، بل استطاعت أن تقدم لنا الحاجات المصنوعة من أوان خشبية ونحاسية وخزفية وغيرها ، تحمل الجانب الفني المرتبط بالحضارة ، والجانب النفعي القابل للاستخدام اليومي ، وهكذا ربطت الجمال بالمنفعة برباط محكم ..

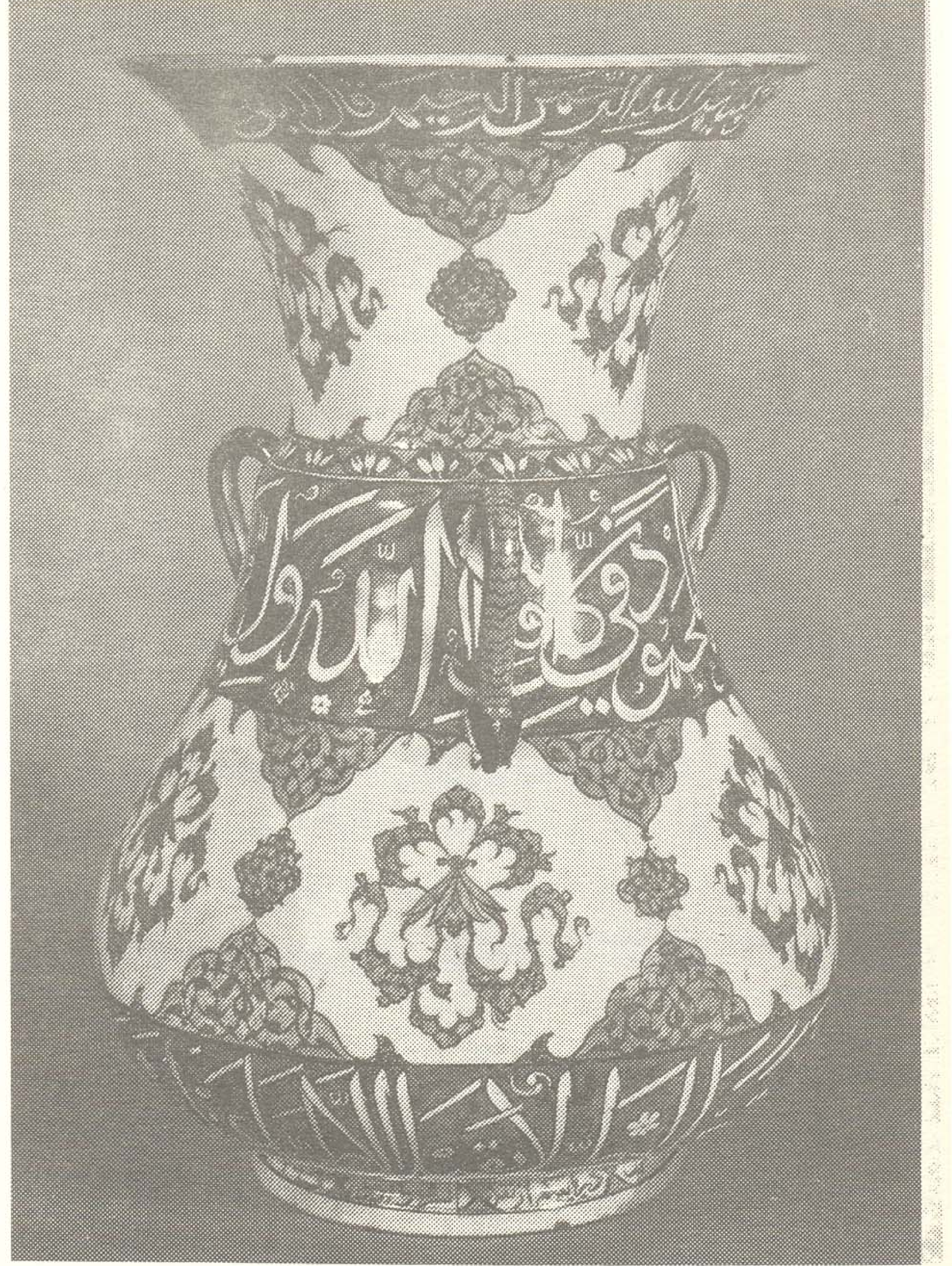
وعبرت عن نفس المفهوم الاساسي للحضارة ... أن تضاف الجماليات الجديدة الى الاشياء ، لتضفي عليها روحا جديدة معبرة عن الرؤية الثائرة على القديم ، والمتمردة على السابق ، والمحققة لمفاهيم (التوحيد) التي حملها العرب مع الاسلام ، وهكذا عبر الخط اللامتناهي (الارابسك) ، عن هذا المفهوم أفضل تعبير ، وأصبح شاملا لكل المنتجات ، ومعبرا عن كل الخصائص مهما اختلفت المادة أو الصياغة أو الوظيفة .

وبهذه الطريقة أمكن توظيف الفنان ضمن الحضارة، ليعبر عن مثلها ، ويضفي على كل المنتجات الفن المعبر عن الرسالة الجمالية ، التي أكسبت الانتاج المادي قيمة جديدة ، وهكذا تفاعل الفن مع كل الحاجات وعبر عنها ، عبر عملية « خلق جديد للفن الموجود ليحمل رسالة جديدة معبرة عن الانقلاب الفكري والمادي الذي تحقق » ...

وهكذا ما تحقق في مجال (الكتاب) ، اذ لم تقتصر الحضارة على تجميل العمارة والحاجات المصنوعة ، بل أكدت على أهمية تلازم الفن مع الكتاب ، وضرورة ان يكون الكتاب جميلا في خطوطه وفي زخارفه ، ورسومه ومنمنماته ، وكل شيء فيه ، ونحن قادرون اكتشاف ذلك بوضوح تام ، اذ عدنا للمخطوطات العربية الهامة لنراها وقد زينتها الزخارف والتذهيب ، والرسوم المعبرة المختلفة التي تكشف أن الفن قد تلازم مع الكتاب منذ البداية ، وازدادت العناية بالجوانب الفنية مع الزمن حتى أن الخطاط ، الذي كان ينسخ الكتب ، لم يكن يقف عند النسخ بل كان (مذوقا) للمخطوط ، ولهذا قيل عن بعض أهم الخطاطين ، بانهم كانوا ... خطاطين ، ومذوقين ، ورسامي منمنمات ، ومذهبين ، وقد وصل بعضهم مثل (الواسطي) الى مرتبة عالية حين رسم وزخرف (مقامات الحريري) ، لتصبح هذه النسخة فريدة في نوعها ؟! لما قدمته من رسوم معبرة.

أي أن حضارتنا العربية قد وعت أهمية ترافق الفن مع كل الانتاج الحضاري ، وتلازم الوظيفة مع الفن ، وتداخل الفن مع الحياة ، وهكذا أصبح الشعار الاساسي ، أن كل منتجات الحضارة لا تعكس الوظيفة وحدها ، لان (العمل الوظيفي) و (النفعي) و (الاقتصادي) دون اضافة الفن اليه ، يبدو فقيرا ، وبالتالي ... غير مقبول ليعكس الحضارة ويعبر عنها ، وكذلك لا فن ... للفن وحده ... للتعبير الجمالي.. أو للمتعة وحدها بدون وظيفة .. وبدون نفع .

وهكذا وصلت الحضارة العربية الى توظيف الفنان، وعكست الشعار الذي ننادي به الآن ، وهو ما عبر عنه (رونيه ماهو) ، وما يسعى اتحاد الفنانين التشكيليين



مصباح جامع دمشقي ... علاقة الفن بالحياة وزخرفة الأواني .



مصباح جامع دمشقي ... الزخارف تغطي احد الاواني .

العالمي لتحقيقه ، حين قرر أن على العالم المعاصر أن يربط الفن بالحياة ، فلا ينعزل الفنان عما تقدمه الحضارة ، فيعيش في عزلة قاتلة ، وفي ازمات نفسية وتعبيرية ، ولا تنعزل الحضارة عن الفنان ، فتتقدم لنا بيئة نفعية وحاجات فقيرة بدون لمسات جمالية ، فنشعر بأن الفنان في وادٍ .. والحياة في وادٍ آخر ، وهكذا ... لا ينال المواطن حقه في المحيط الجمالي اللائق الانساني ، لعدم توفره الا لقلة ، ويعيش الفنان بدون توظيف حقيقي ... أي دون استغلال لامكاناته في المجتمع ...

وهنا علينا أن نؤكد على حقيقة هامة ، واساسية وهي اضافة الفن الى الاشياء ، لا يعني اننا نزيد من التكاليف المالية لهذه الاشياء ، وذلك لان الجمال لا يكون بالترف والبذخ وحدهما ، بل ان في كثير من الاحيان ، نرى الجمال في ابسط الامور وأقلها كلفة ، وهذا ما نحس به في حياتنا ، بوضوح تام .

فقد اعتدنا على فهم خاطىء للفن ، يقول بأن الفن هو ترف لا فائدة منه ، واضافة لا معنى لها للاشياء المصنوعة ، وذلك لان بعضنا قد تصور أن عليه أن يدفع الآلاف ليحصل على قطعة نادرة من (التحف) التي سعى تجار الفن ومروجوه الى ربط الفن بالندرة ، مع أن المفاهيم العلمية الصحيحة ترى الفن في تنظيم للاشياء لتكون متناسقة بديعة معبرة ، وبمواد بسيطة ، أو حتى بمواد لا قيمة لها ، وهذا المبدأ قد اعتمده الآن كثير من الفنانين العالميين الذين أعادوا ترتيب الاشياء لتعكس جمالا جديدا ، وأعادوا توظيفها بصيغة جديدة ليقولوا لنا ان اتفه الاشياء ماديا ... يمكن أن تتحول الى قطع فنية عظيمة القيمة ، ولا علاقة للقيم المادية التي يصنع منها العمل بأهميته الفنية ، وليس ضروريا أن يصنع العمل الفني من المعادن الثمينة ليكون جميلا ... بل يمكن أن يكون من أشباه الثمينة ، وحتى من أرخص المعادن ، أو من (النفايات) و (المتروكات) اذا احسن الفنان تنظيم ما هو مهمل ومرمى من الاشياء .

وهذا يقودنا الى تصحيح بعض الافكار الشائعة عن الفن ، التي انتشرت ، نتيجة لتدخل التجارة بالفن ، والتلاعب بالمفاهيم ، وربط الفن بالقيمة المادية وحدها .

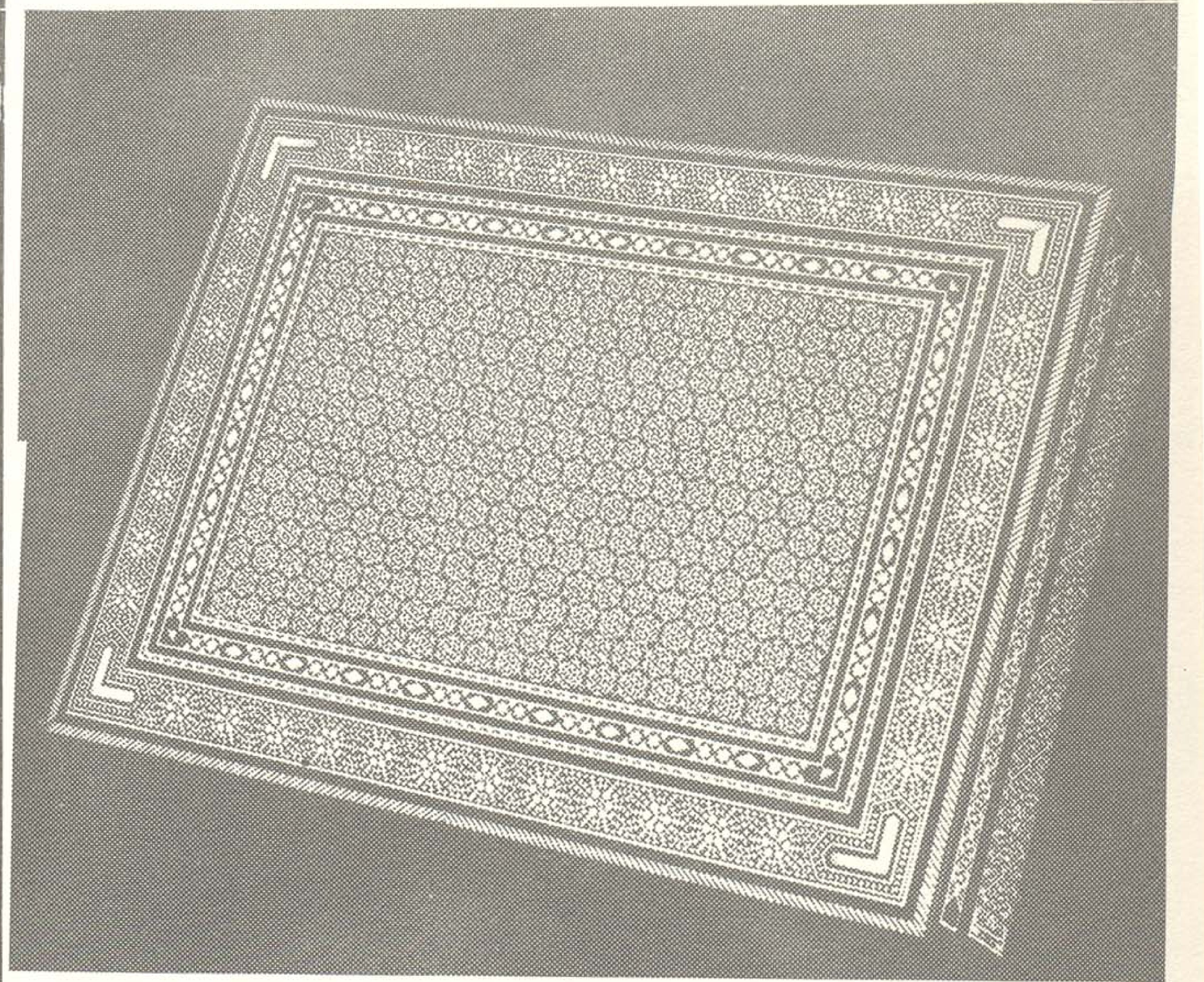
ان من المعروف ان الانسان العادي الذي (يذوق) بيته ، والموظف الذي يحيط مكان عمله ، بالرسوم والكتابات ، والاشياء المختلفة ، يعكس لنا صورة صحيحة عن أن (الجمال) موجود في عملية (اعادة تنظيم الاشياء) ، ونحن بذلك بوضوح حين نرى (سائق الباص) يجمل ما حوله ، ويملأ سيارته بالسجاد أو يكتب العبارات عليها أو يذوقها ، وكذلك يفعل (بائع الصبارة) حين يبيعها ويحيط مكان البيع ببعض الاصيص والازهار وغير ذلك ، وكذلك يفعل كل انسان ، يضفي على حاجاته التي يستخدمها شيئا منه ، لا يترك الاشياء المصنوعة على حالها كما خرجت من (المعمل) ، بل يضيف اليها تواقيعه وشخصيته ، وحتى على أضيق نطاق ... ليقدم لنا رؤيته ..

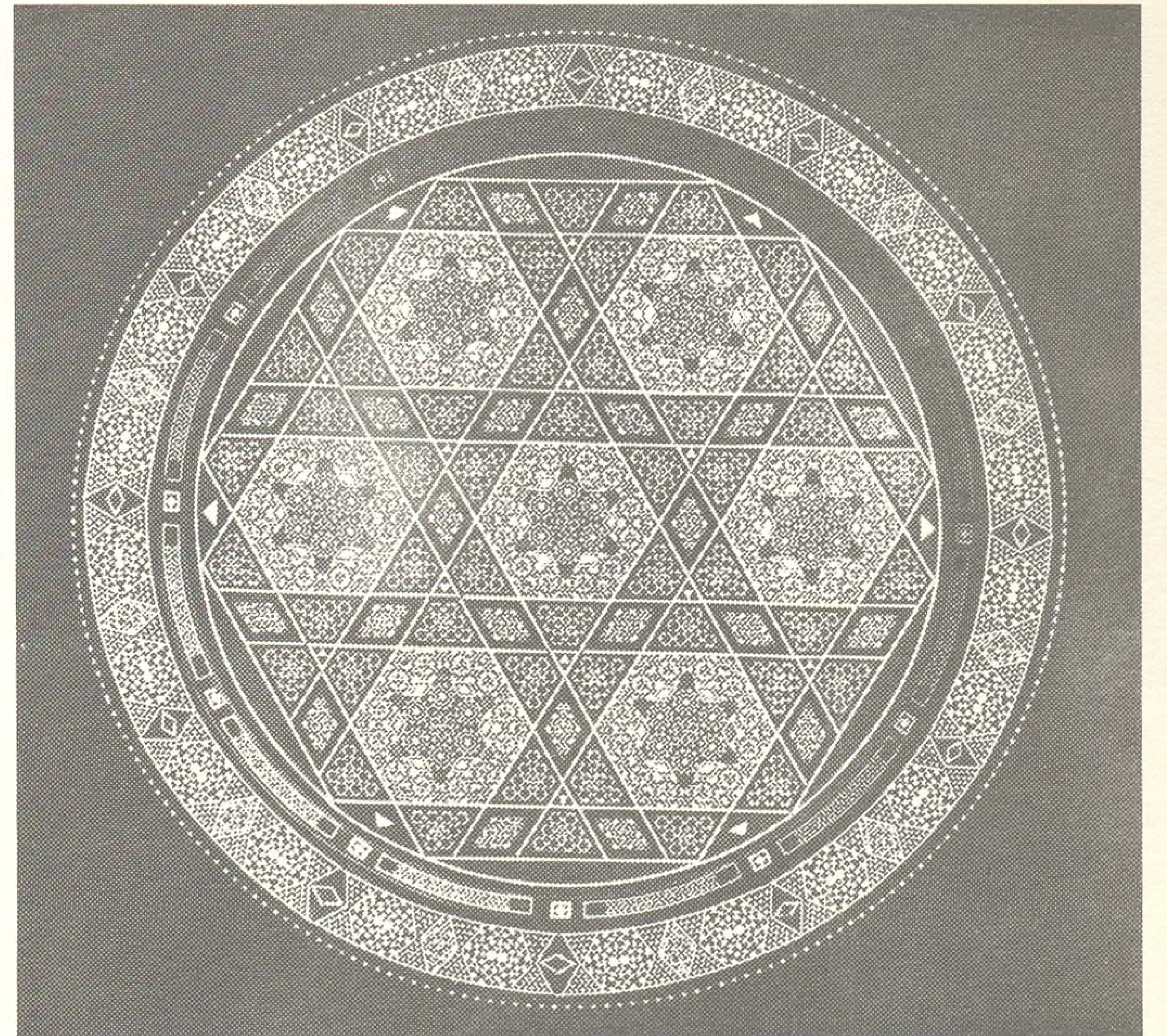
واذا كان هذا الاحساس الجمالي العفوي ، الذي يملكه كل انسان على شكل خاص ، هو البداية الضرورية ، لشعورنا بأن تحسس الجمال موجود ، لكن ..... علينا أن نحمي هذا الاحساس من الخطر المحدق ، وننميه ونعطيه الابعاد ليتحول الى (بيئة جمالية) يسهم الفنان في انشائها ، اذن لتحقق الهدف وهو حماية المواطن من التشوه الذي تأتي به الاذواق الشاذة ، التي تريد أن تحرف الفهم الجمالي وتجعله وسيلة للاثراء ، وتبعده عن أن يجد المناخ الملائم لينمو على شكل طبيعي ليخدم البيئة والحياة .

وهكذا ، تبدو لنا ان المعركة حامية الوطيس بين (تجار الفن) و (مستغلي الابداع الحضاري) ، وبين المدافعين عن القيم الفنية ، والحضارية والذين يريدون أن يكون الفن مرتبطا بالحياة من جانب ... وأن يكون لكل الناس من جانب آخر ، لان اضفاء الجمال على الاشياء ، وتوسيع قاعدة تذوقها ، ودخول الفن الى كل الانتاج يؤكد على أن الفن ليس حكرا على فئة أو طبقة ، بل هو للجميع ، وعلى الانسان ان يناضل ليكون الفن للجميع ، من خلال عملية الربط والتوظيف التي تحدثنا عنها ، والتي عرفناها في تراثنا العربي ، اذ دخل الفن الى كل بيت عن طريق القطع المصنوعة والحاجيات اليومية والكتاب .. والبناء نفسه .

وهذا يعني أننا نؤكد على أن الفن اعادة تنظيم للاشياء ، واضفاء الجمال عليها ، واعادة خلق ما هو موجود ، والتأكيد عليه ، وذلك لهدف اساسي هو خلق البيئة الخارجية ، واعطاء أفضل الصيغ الممكنة للمحيط الذي نعيش فيه .

وان في هذه المفاهيم — التي نلح عليها ، ونؤكد على أهميتها — خطرا على كثير من الافكار السائدة ، والصيغ الفنية الموجودة ، والتي جعلت الفن هو عمل ابداعي ملهم ، يقدمه انسان خارق ، في لحظة من لحظات التجلي ، ضمن لوحة فريدة ، لها شخصيتها المستقلة ،


زخارف عربية ... على شكل فسيفساء


زخارف عربية ... تجمل احدى الحاجات اليومية


كتابة عربية على شكل لوحة فنية

وهذا العمل لا يجارى ولا يعاد خلقه أبدا ؟!

ومن المؤكد أن ثمة تجارب فنية ابداعية وتعبيرية قدمت لنا هذا الشكل من الفن ، وقد عرفه العالم في فترات مختلفة من التاريخ ، وساد لزمن طويل ، وهو الآن يعيش في صراع مع المفهوم الآخر للفن الذي هو تنظيم للعمل ... واعادة ترتيب ، ضمن مساحة أو حجم ، وبكل المواد الممكنة ، وبالتعاون مع مجموعة كبيرة من الاشخاص الآخرين .

وان من أهم النتائج التي توصل اليها [الفن كخلق ملهم] ، هو اعطاء الفنان المبدع مفهوما خياليا رومانتيكيا ، اذ انه يأتيه الوحي من عبقر كما كانوا يقولون ، ولهذا فالفنان نادر ، ولا يأتي الزمن الا بقلة من هذا النوع ، الذين يبتعدون ، ويخلقون ما هو غير موجود ، بقدرة خارقة يملكها أحدهم ، وقد استغل هذا المفهوم أبشع استغلال حين استفاد منه المتلاعبين بتجارة الفن ، وجعلوا من الفنان أسطورة ... باعلام مركز ... ليستفيدوا وحدهم من هذا كله .

وفي الجانب الآخر نرى الصيغة الاخرى للفنان على أنه منظم جمالي للاشياء ، وفيه من الصفات الخارقة ، لكنه يتعامل مع الآخرين ليقدم لنا تصورا جماليا وتعبيريا للاشياء ، يمكن توظيفها لخدمة الانسان وتحسين شروط بيئته فنيا وجماليا .

وفي الحقيقة ان المفهوم الرومانتيكي للفنان قد بدأنا نتشكك في صحته ، بعد أن تطورت المفاهيم ، وتبدلت الحاجات الاجتماعية ، والدور الذي أعد له ضمن المجتمعات المعاصرة ، فليس ضروريا أن يكون الفنان شاذا ، غير سوي ، وله تصرفاته الغريبة ، بل من الممكن أن يكون الفنان شيئا مختلفا تماما ، في هذا العصر ... لانه أصبح مسؤولا اجتماعيا وفكريا ، وهذه المسؤولية تحتم عليه الا يكون قدوة في هذا الشذوذ ، لانه المثل الاعلى لكثيرين .

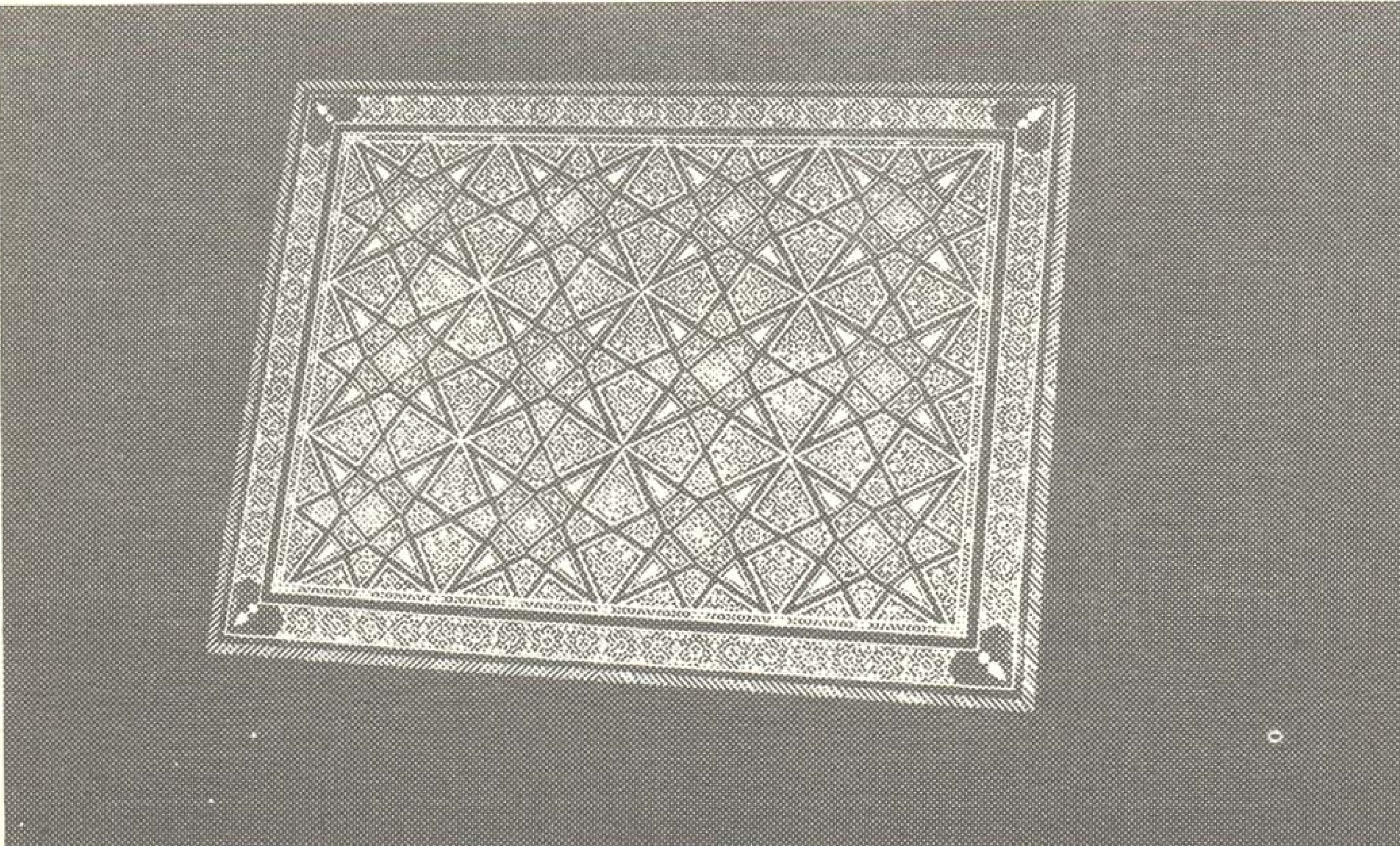
ان على الفنان أن يحاكم الامور ، ويتابع التطورات المختلفة ، ويقدم موقفا يبنيه على تصور معين للحياة ، وعليه ان يتفهم العصر وما فيه من تقنيات ومواد ، ويزداد معرفة بما يجري في العالم ، انه ليس الطفل اللاواعي ، ولا المهووس الذي يرسم في لحظات لاوعيه ، وليس الساذج الذي يبدع دون ... أن يتعلم كيف يبدع ؟!

وان انتاج الاطفال والمجانين والسذج من الناس ، هي كلها فنون لها أهميتها ، لكن هذه الاهمية تبقى دون الانتاج الواعي أهمية ، اذ يقدمه الفنان المسؤول والعارف بما يعمل ، والمدرك لدوره ، وقد يستفيد الفنان من كل هذه الفنون لكنه يبقى قادرا على اعادة تنظيم كل شيء ، وهضمه والتعبير به كما يريد ؟!

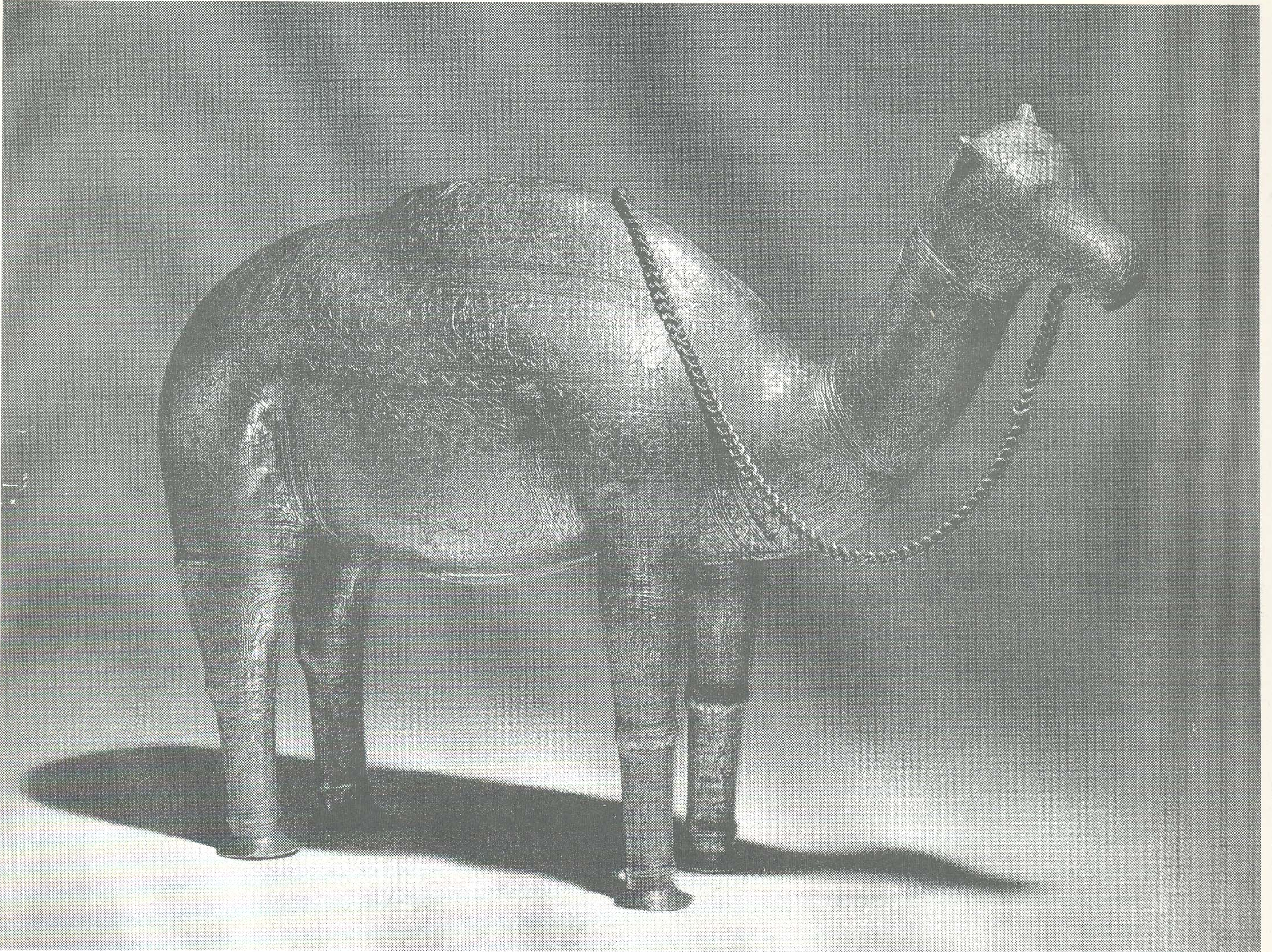
* * *



زخارف عربية على آنية نحاسية منزلة بالفضة



زخارف عربية على شكل فسيفساء تجمل القطعة



جمل مصنوع من البرونز نقشت عليه ازهار واشخاص .

وفي النهايه ، يمكن ان نصل الى جوهر الموضوع الذي نحن بصدده الآن ... كيف نوظف الفنان ، لكي نقدم بيئة لائقة للمواطن ، وكيف نربط نتاجه بالحضارة المعاصرة العربية ، وكيف نخلق صيغة جديدة من التعامل بين الفنان ... وغيره من المبدعين ، سواء كانوا معماريين ، أو كانوا صناعيين ، او كانوا كتابا ؟!!

ان من أهم ، ما يجب أن نفعله هو أن نقول بأن الفن يجب أن يكون في (العمارة) و (الحاجات المصنوعة) و (الكتاب) ... وان علينا ان نخلق التنسيق الضروري بين المعماريين والصناعيين والكتاب ، حتى يترافق الفن معهم ، فلا يعيش كل واحد منهم في عزلة عن الآخر ، ويسعى جميعهم لخلق (البيئة اللائقة) للمواطن .

ونحن قادرون على اكتشاف ان ذلك التعاون هو الذي سيحقق الهدف ، ذلك لاننا قد شاهدنا كيف تطورت العماره حين ربطت الفن بالحاجة ، وكذلك الصناعة ، ولم يزدهر الكتاب ، ويلعب دوره الا حين أسهم الفنان في تزويقه ، وزخرفته ، واضافة الرسوم الفنية اليه .

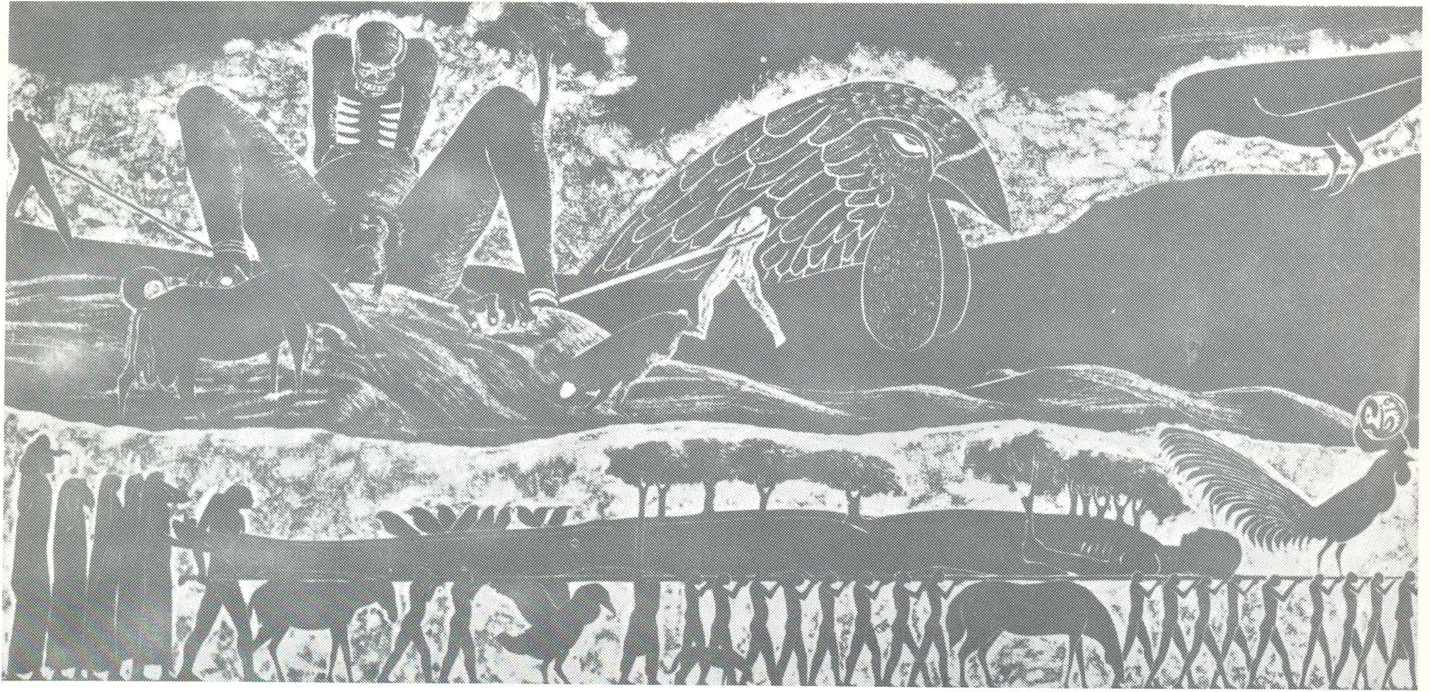
وان في خلق التنسيق فائدة يجني منها الفنان الكثير ، ذلك لاننا نعطي الفنان فرصة ليتجاوز نفسه ، حين يكون عليه أن يرسم عملا جداريا كبيرا في عمارة ، أو يصنع تصميما لسجادة ، أو لقطعة خزف ، او لنسيج ، او يقوم برسوم لكتاب اشعار او قصة ، قد توسع من آفاق معرفته ، وتنعكس على مجمل انتاجه ، لانه قد يكتشف في هذه الآفاق الادبية ما يساعده على اغناء تجربته الفنية نفسها ، برموز جديدة ، وبافكار.. او بصورة مبتكرة ... وهنا ينطبق على الاديب انطباقه على الفنان لانه ايضا قد يغني صوره الادبية ببعض ما قدمه الفنان من نتاج ..

الأسطورة في الفن العربي المعاصر

خليل صفية

لعبت « الاسطورة » دورا هاما في حياة الشعوب عبر عصور التاريخ ، وتكشفت في مختلف الحضارات قصة وشعرا ومسرحا ونحتا وتصويرا ، وحين تقول مختلف الحضارات فاننا نعني بالتحديد ما نقول ، ذلك ان العديد من الباحثين الاوربيين اعتبروا « اليونان » الموطن الاساسي والمصدر الوحيد لاساطير العالم ، متجاهلين عن قصد أو غير قصد الاساطير الكنعانية العربية واساطير الجزيرة العربية ومصر القديمة والاساطير الآشورية والبابلية ، واليابانية والصينية والهندية .. وغيرهما من أساطير شعوب العالم ... وقد أثروا على بعض الاقلام العربية التي ما زالت تعاني من « عقدة » الاجنبي ... رغم أن الحفريات تؤكد بالادلة العلمية الدامغة ان الارض العربية قد شهدت مولد اقدم حضارة عرفها الانسان منذ عصور ما قبل التاريخ ولسنا هنا بصدد البحث في أساطير الشعوب ، لكن لا بد من التنويه بما أشرنا اليه قبل البحث في « الاسطورة والفن التشكيلي العربي » . ومن جهة اخرى تكشف متاحف العالم عن مئات الاعمال الفنية [نحت – تصوير – تصوير جداري – رسم وتلوين على الاواني الخزفية] التي تناول اصحابها الاساطير بالتعبير الفني وبأساليب متنوعة تتلاءم مع جمالية كل مرحلة منذ نشوء لوحة الحامل الى (بيكاسو) مرورا بعصر النهضة وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر [التمثال البرونزي الذي يمثل بيرسيوس وانتصاره على ميدوسا للفنان بنفوتو تشلليني – لقاء ديونيسوس بأريادني للفنان تيسانو – حفل الآلهة في البارناسوس لرافائيل – اينياس في العالم السفلي ، ديميتر تجود بالخيرات ، لبروجيل – فينوس في المرآة لفلاسكيز – مولد فينوس لبوتيتشيلي – راس ميدوسا لكارافاجيو – ليدا وطائرا البجع لدافنشي وسيزان وبوشيه – هرقل يحمل الخنزير البري لديلاكروا – عيد فينوس لروبنز – هوميروس لآنجر – نرسيس لفرانسوا لوموان – هرقل والطيور لدورر – مجموعة من الاساطير التي نظمها اوفيد في مسخ الكائنات لبيكاسو .. الخ] .

وهكذا تشير هذه الاعمال الفنية الى ان عمالقة الفن الاوربي من فرنسيين وايطاليين واسبان والمان .. الخ حين ارادوا استخدام الاسطورة تناولوا بشكل خاص الاساطير اليونانية ، وتلك مسألة تثير شيئا من الغرابة وتطرح حولها أكثر من سؤال ، وعودة الى الاساطير التي ولدت على أرضنا العربية عبر مختلف الحضارات والعصور تفصح عن قضية على غاية من الاهمية ، وهي استخدام الاسطورة في شتى قنوات الفن الشعبي والرسمي واستمرارها في الفن الشعبي الى يومنا هذا ، مما يؤكد أصالتها وجذورها العريقة في حياتنا العربيــة .



الحلاج يستخدم إحدى الاساطير في لوحته الهامة .

نراها في الرسوم الجدارية والفسيفساء والرسم على الاواني الخزفية والرسم على الزجاج المسطح ، وفي النحت البارز ، وحين نتحدث عن الاسطورة علينا أن نميز بين [الاسطورة] و [الخرافة] ، فالواقع كان دائما مصدر الاسطورة ، والاسطورة هي الترجمة الابداعية لصراع الانسان مع الطبيعة ، وحين يتفوق الانسان ماديا أو يجد مبررا علميا لظواهر الطبيعة تختفي الاسطورة ، وهذا يفسر (انقراض) الاسطورة في عصرنا الراهن ... لكن لا العلاقات الانسانية الاسطورية التي نراها في كثير من الحالات أكثر واقعية من مظاهر الواقع ، والخيال الشعبي ما زال مصدر صناعة الاسطورة في العصور القديمة وفي عصر الديانات واخيرا عصر العلم ، لذلك كله لا يمكن البحث في الاسطورة بمعزل عن الواقع ومصدرها الواقعي وصناعتها في الفكر الشعبي ، وارتباطها بالواقع الجغرافي ، أساطير البحر عند الشعوب التي تقطن السواحل ـ مثلا ـ وهو ما نراه عند أجدادنا الكنعانين العرب ، أو الاساطير التي ترتبط بالارض الصحراوية والجفاف والمطر ... وثمة [عبارات] . لها جذورها الاسطورية نستخدمها في عصرنا الراهن [الزراعة البعل] التي تعتمد على الامطار ـ فقط ـ وهذه العبارة [بعل] كانت في يوم من الايام تطلق على أسطورة [بعل] .

وحين نقول في يومنا هذا [فلان نرجسي] تحضرنا اسطورة [نرسيس] أو حين تطالعنا (فتاة جميلة) على شاطىء بحر نتذكر (عروس البحر) الاسطورة التي امتدت في الزمان واتسعت في المكان . ووراء كل اسطورة خلفية واقعية [قصة ـ حادثة ـ حالة صراع ، صراع الانسان مع الطبيعة ومع الانسان المضاد ..] تروى في زمن وتتناقلها الاجيال في الازمان اللاحقة فتضيف عليها أو تحذف منها ، أي تعيد روايتها ، صناعتها من جديد ، فتضفي عليها جمالية خاصة تدفع الناس الى الانفعال بها من أجل خلاصهم من قوى الشر أو تحريضهم على مواجهتها [وإن بدأ الانسان مناقشة الاسطورة بعقله متحققا منها كمعنى أو كرمز ، تكف حينئذ عن كونها اسطورة ، ويبقى فقط المعنى التاريخي والاجتماعي كفكر ، وان كانت ممثلة في ابداع فني يبقى مدلولها الاخباري والتشكيلي ، حينئذ تكثف الاسطورة عن كونها شيئا فعالا له وظيفته وتبقى قيمتها الفنية والتاريخية كعامل في ذات يوم حرك الطاقة المبدعة لصنع شيء ..] (١) .

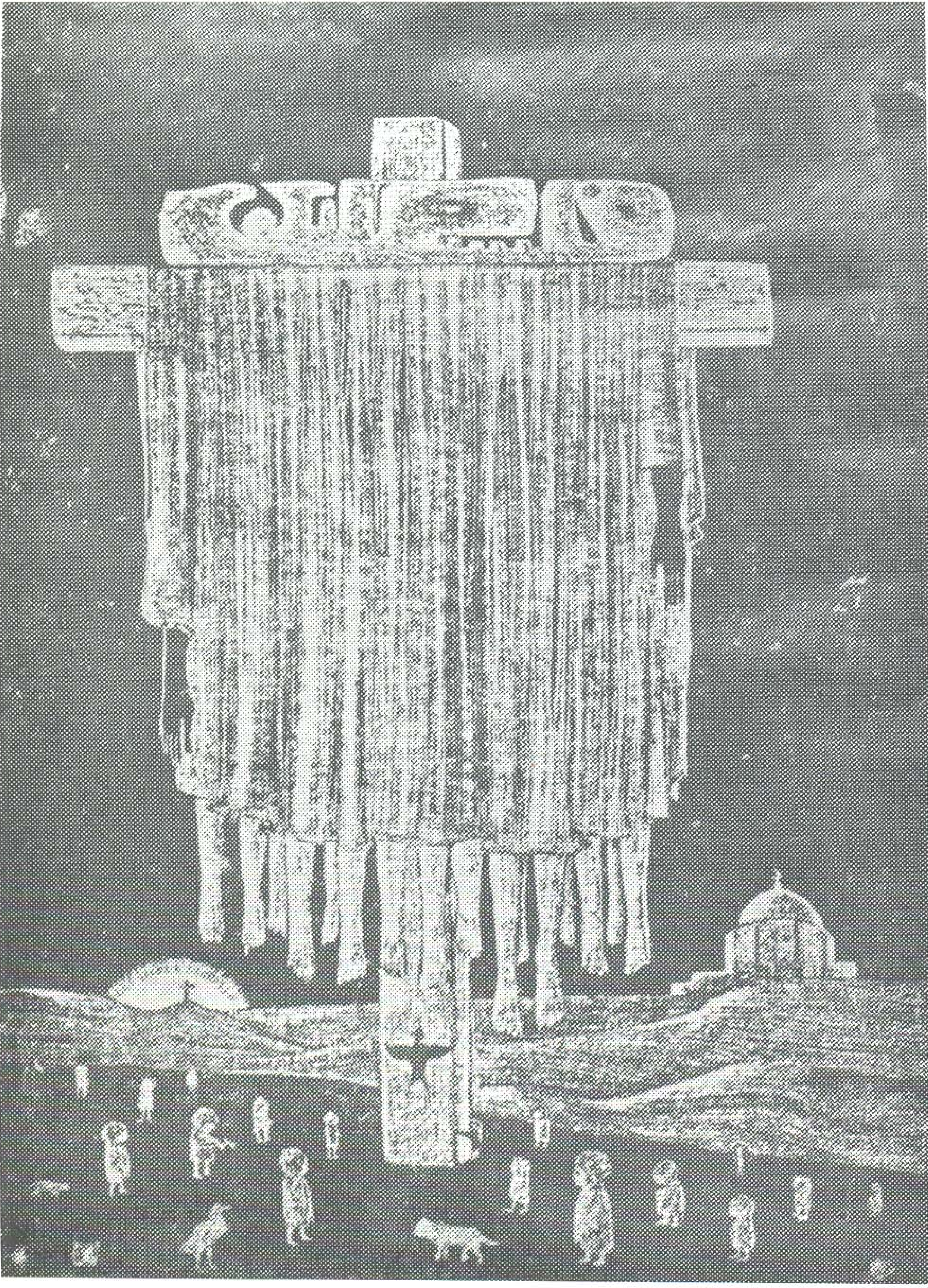
ـ [ونحن في هذا القرن ، لم نعد نعترف بالاساطير ، لان الظواهر والاحداث يمتزج بعضها ببعض وتحتل مكانها حسب أهميتها في نطاق مدركاتنا العقلية ، لكننا في الوقت نفسه أصبحنا نشعر بوطأة بعض مواقفنا تجاه أشياء لم نجد لها تفسيرا أو تبريرا ، وهكذا يفتح المجال لانبعاث أساطير جديدة من نوع آخر ، مثل اسطورة الفقر في آسيا وافريقيا رغم امتلاكهما للموارد الطبيعية ، واسطورة المرض في الشعوب الفقيرة ، والاساطير التي تروي في المجالات السياسية والاجتماعية ، وكلها أساطير بلا أبطال . وفي الوقت ذاته

نجد أبطالا بلا أساطير فالممثل الهزلي في مسلسلات التلفزيون يصبح بطلا شعبيا بالضبط كأوليس وآجاممنون وأبو زيد الهلالي قديما ... كذا لاعب التنس ولاعب الكرة والمغني .. كلهم أصبحوا أبطالا بلا أساطير في حياتنا لانهم فقط القادرون على الاستحواذ على المشاعر الجماعية ..] (٢) .

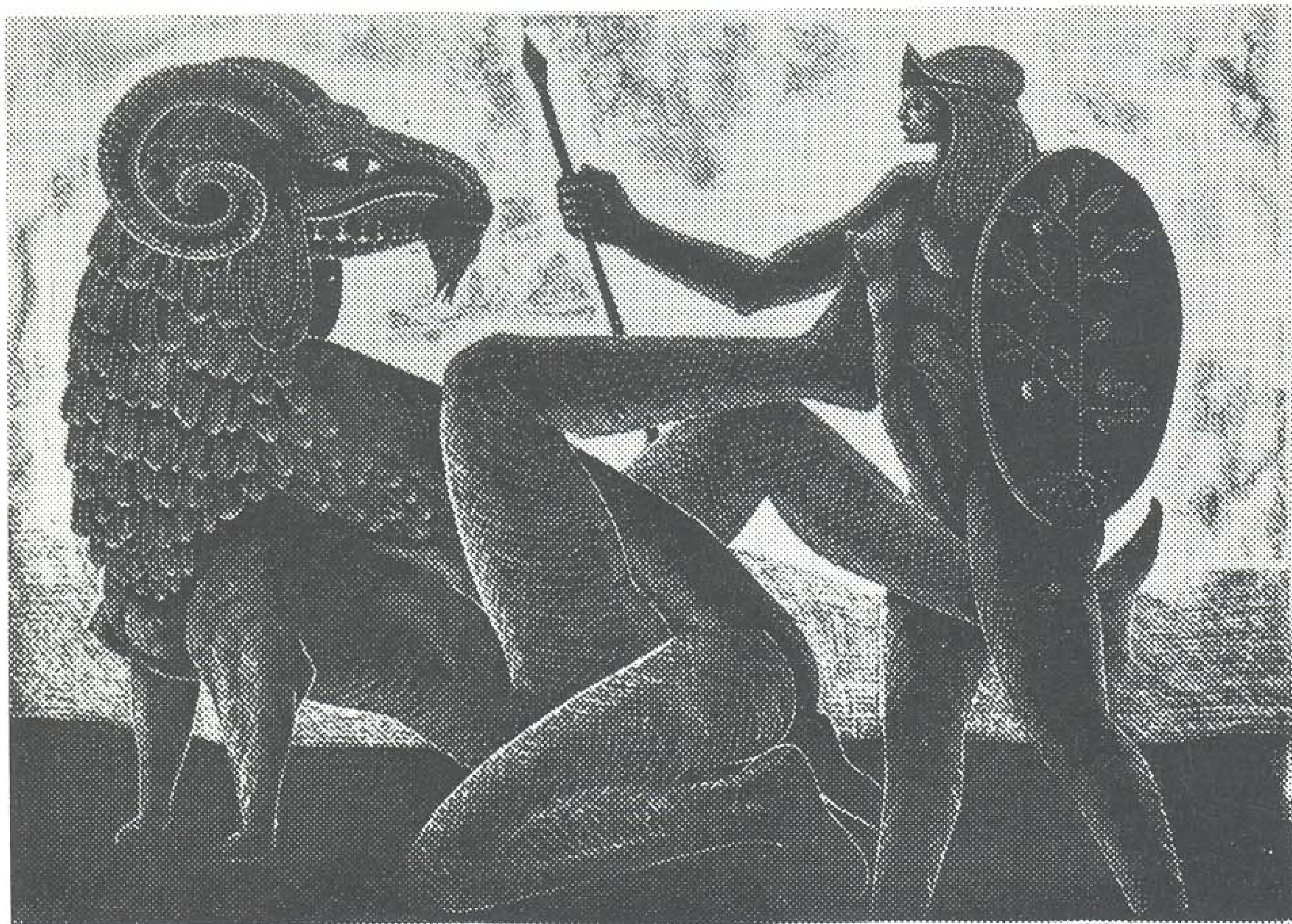
إلا أن العديد من الاساطير القديمة استمرت عبر الترجمة الابداعية التشكيلية أو القصصية الى يومنا هذا ، فما زال « الحكواتي » يشد الناس ويداعب العواطف ويهز المشاعر ويثير الانفعالات في مقاهي دمشق القديمة ، حيث يقص سيرة « ابو زيد الهلالي » و « الزير سالم » و « عنترة بن شداد » وما زالت الرسوم الشعبية التي تتناول هذه الاساطير تتصدر جدران الحوانيت والمقاهي والمنازل الشعبية القديمة ، ولن يكون « أبو صبحي التيناوي » الفنان الشعبي الذي رسم آلاف اللوحات عن « عنترة » و « أبو زيد » و « الزير » .. الخ ، آخر الفنانين الشعبين في تناول البطل الاسطوري بالتعبير الفني .. وقد ينقرض « الحكواتي » ويبقى البطل الشعبي داخل « الكتب الصفراء » ، لكن لن تغيب صور هؤلاء الابطال عن انجازات الفن الشعبي ، وحكايات الجدات في أماسي الشتاء ، وستبقى تلك الصورة المكتوبة أو المروية أو المرسومة التي تمثل شكلا من أشكال الخلاص والتفوق على الطبيعة والقوى الشريرة ، ستظل رمزا للخير والبطولة والحب والعطاء والعشق والتضحية عبر علاقات خاصة لا واقعية في تكوينها رغم جذورها الواقعية وأهدافها الواقعية ـ أيضا ـ ، اذن هي وسيلة خاصة . **[هي خرق لما هو طبيعي . وتحد لما هو علمي وفق تصوراتنا للعلاقات العلمية ، ولهذا تترجم مرحلة ما قبل العلم ، حيث كانت مسيطرة على كل الاشياء ، ولكن رغم تناقضها مع تصوراتنا العلمية والطبيعية نراها متغلغلة في حياتنا بحيث يبدو ما هو حقيقي في وجه من وجوهه أسطوري خارق للمألوف وتطاول على ما هو شائع ولهذا ليس هناك فرق بين ما هو اسطوري وحقيقي، كما قد نتصور للوهلة الاولى، لان ما نعتبره اسطوريا قد يكون أكثر حقيقة مما هو حقيقي فعلا ، وما قد يكون حقيقيا قد يكون اسطوريا قبل اكتشافه ..] (٣) .**

وهذا يقودنا الى قراءة أخرى لما هو اسطوري ، قراءة جدلية تفيد ان الواقع :

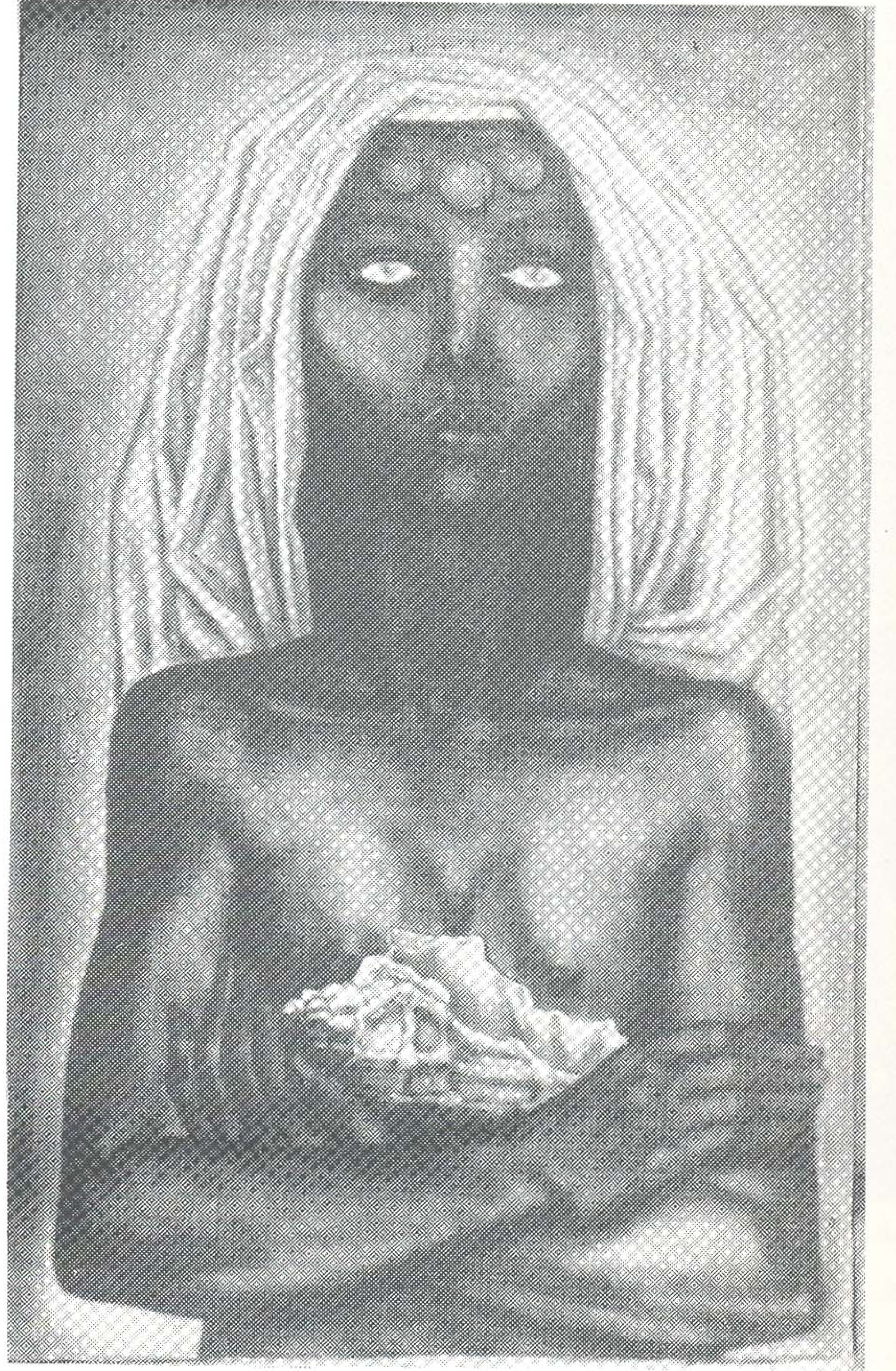
[يدلنا على أن بين الاسطوري والحقيقي علاقة جدلية تكشف الشيء الاسطوري الحقيقي أحيانا ، وتكون الحقيقة كالاسطورة لانها تخالف ما ألفناه ، واعتدنا عليه في حياتنا ، ومهما تطور الانسان وتقدم في معارضته لما هو أسطوري أو اتخذ موقف العالم الذي يرفض كل خرق للقانون الطبيعي ، فان الطفولة الانسانية متغلغلة في حياتنا تحمل الينا الاسطورة دوما ، وطالما الاسطورة موجودة في حياتنا وفي الفكر والادب والفن ، فهي شديدة التأثير على هذه الحياة ، وقد تعني شكلا من أشكال التمرد على ما هو شائع علمي حديث ، منظم ، ورغبة في البحث عن علاقات أخرى



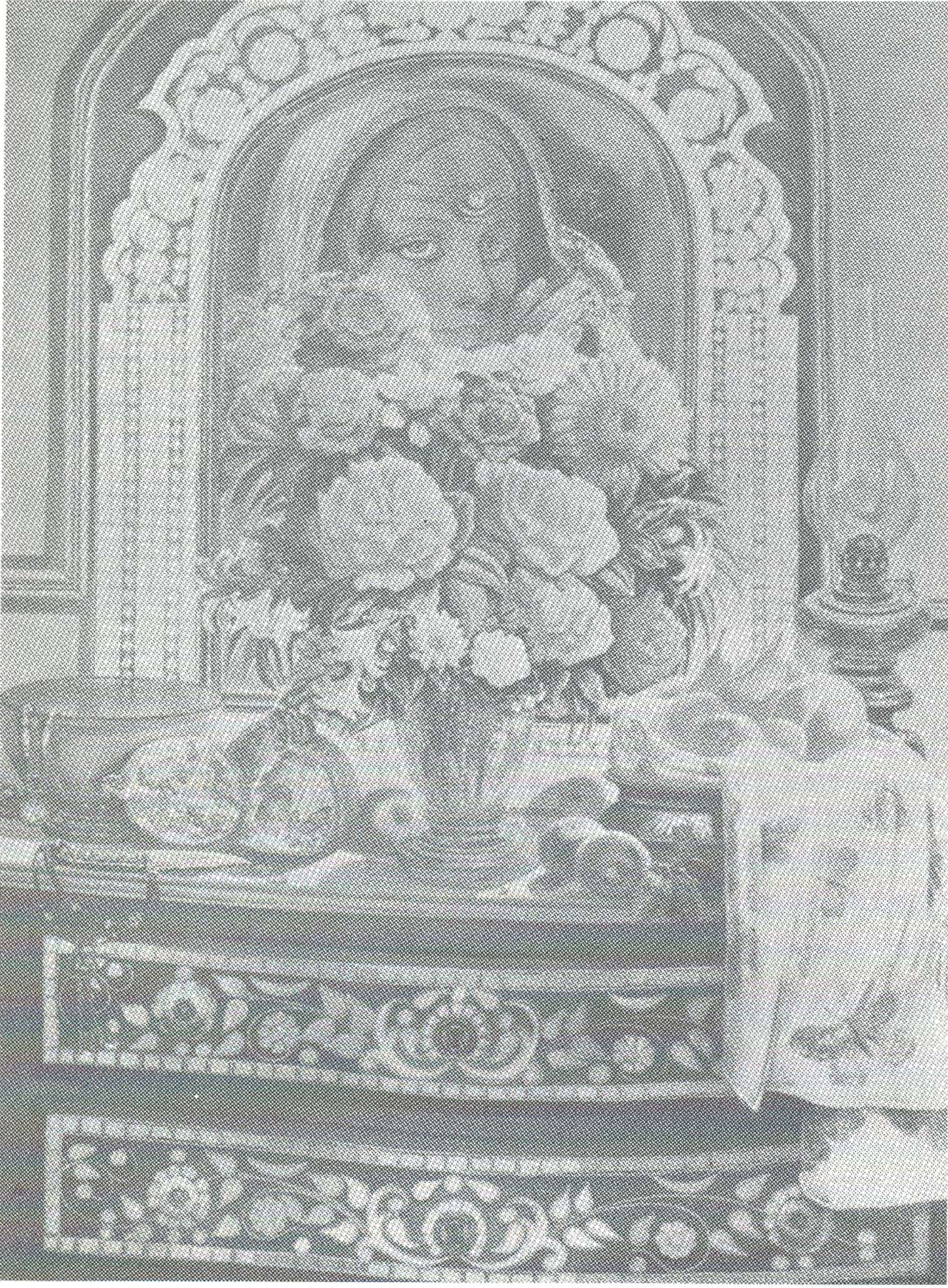
فلسطين في لوحة للفنان الحلاج



استخدام الاساطير الفلسطينية القديمة في لوحة للحلاج



كاهنة مردوخ .. احدى لوحات نذير نبعة الاسطورية



دمشق كما تبدو على فتاة تخاطبها الازهار في لوحة « نذير نبعة »

قد يرفضها العقل العلمي ، ولكنها قد تكون مقبولة لدى الفنان أو الاديب ، حيث يجد فيها (حلما) فيه استشراق للمستقبل أو اطلالة على الماضي البعيد الفور ، فهي مصدر وحي للفنان ففي كل عمل قسط من الخيال ولا يمكن ان يكون هناك تطابق بين الحقيقة والفن ، واذا كانت تحدٍ للحقيقة ، فالادب يعكس أحيانا هذا التحدي للحقيقة ، الذي يبرزه الفنان والاديب كعلامة بارزة تدل على طموح الانسان الى ما هو أكثر مما هو موجود أو مرئي ..] (٤) .

وهذا يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو أن غياب الاسطورة في الفكر العلمي الذي يسود هذا العصر ، عصر العلم وسيطرة الانسان على الطبيعة ، لا يعني غيابها عن الفن ، بما في ذلك أكثر أشكاله واتجاهاته واقعية ومادية . فالفنان ليس عقلا ، فقط ، أو انفعالا وعاطفة ، بل هو مزيج من العقل والعاطفة والانفعال ، لذلك كله لا يمكن ان يكون نتاجه الابداعي عقلانيا خالصا ، وحين يصبح كذلك يخرج عن دائرة الابداع ليتحول الى مجرد صنعة ، وثمة حالات يمر بها الفنان حين يجنح بخياله ، تألقه ، توهجه ، رعشه ، توحده بمادته قد لا تتكرر .

- [ان الفنان مستودع انفعالات تأتيه من شتى الارجاء ، من السماء ، ومن الارض ، ومن قصاصة الورق ، ومن طيف عابر .] (٥)

- [ان اللوحة تأتيني من مسافة أميال عدة ، من يدري من أي اماد احسستها ورأيتها ورسمتها ، فلست استطيع في اليوم التالي ان ادرك مافعلته انا نفسي] (٦) وهكذا يحمل كل عمل فني قدرا من العلاقات الغريبة غير المألوفة (الاسطورية) ، فالخيال سمة الفنان ، وهذا يعني ان نميز بين فنان قام باحياء وتسجيل اسطورة قديمة ، واخر عمل على اسقاطها على الواقع المعاصر (اجتماعيا) و(سياسيا)،وثالث.. صور الواقع بعلاقات اسطورية ، ولعل هذا التوزيع يقودنا الى الاحاطة بمختلف التجارب الفنية العربية المعاصرة المعنية بما هو اسطوري ، ويدفعنا الى



دمشق ... فتاة خلفها الآنية والزخارف في لوحة نذير نبعة .



دمشق ... التي تحولت الى اسطورة في لوحة نذير نبعة

استشفاف الاهداف المنشودة لهذه الاستخدامات ، والعلاقات الاسطورية ، وهي بلا شك متنوعة ، ليس فقط لتنوع المصادر التراثية وأشكال التعبير ، بل لتنوع المضامين والمواقف والجماليات ، وقد نرى هذه الاستخدامات مجتمعة في تجربة واحدة كتجربة الفنان مصطفى الحلاج ، مثلا ، .. ترى ماذا يريد (الحلاج) من (الاسطورة) ؟ هل يقوم باحياء اسطورة معينة ؟ هل يسقطها على الواقع المعاصر ؟ او يصوغ الواقع بعلاقات تشكيلية اسطورية تقود الى فعل اسطوري في الواقع ؟... هذه التساؤلات تعكس مسار تطور ماهو اسطوري في تجربة (الحلاج) ، ففي البداية عمل على احياء بعض الاساطير ثم عمل على اسقاطها على موضوعاته المستوحاة من القضية الفلسطينية ، واخيرا اصبح يصوغ الواقع بحس اسطوري لاصلة له بأسطورة محددة ، وحين قام باستخدام الاساطير القديمة للتعبير عن الواقع ، تناول اساطير مختلف الحضارات القديمة التي شهدتها أرضنا العربية ، فاتجه الى اساطير مصر القديمة،والى اساطير الاشوريين والبابليين والكنعانيين حيث نجد (عشتار) و(اوزيس) و(أوزوريس) و(داجون) ، وقد بعثوا من جديد والتحموا بعناصر موضوعاته الفلسطينية كقيم رمزية، تصل الحاضر بالماضي بالمستقبل ، ففي لوحة (داجون والقمر) نرى (داجون) البطل الاسطوري الكنعاني والقمر محمولين على عربة كنعانية يقودها مقاتل فلسطيني ، وبذلك رمز ((الحلاج)) الى الثورةوأبعادها، وارتباط الفلسطيني المعاصر بجذوره ، هويته ، حضارته ، وهكذا يصرخ (الحلاج) قائلا عبر هذا الاستخدام الاسطوري : انا الفلسطيني موجود على هذه الارض ، منذ أقدم العصور وان جذوري تمتد الى كل الحضارات التي عرفتها الارض العربية وفي ذلك تأكيد على الهوية الفلسطينية العربية .

ثم اتجه الى تصوير الواقع بعلاقات اسطورية ورمزية تقود في النتيجة الى مضامين في منتهى الواقعية . ففي لوحة (الفجر) يعتمد (الحلاج) على شكل اسطوري

في بناء اللوحة ، هذا الشكل هو مزيج من عنصرين ، الاول انساني « المرأة » والثاني حيواني « الديك » ، أي ان هذا الشكل الاسطوري قد تكون من عناصر واقعية ، واذا قلنا ان العلاقات التشكيلية أسطورية لاواقعية ، فسنكتشف بعد قليل ان المضامين أكثر واقعية من الواقع المرئي الظاهري ، لقد تحول بطن المرأة الى رأس ديك كرمز لولادة الثورة ، انبثاق الفجر الفلسطيني العربي .

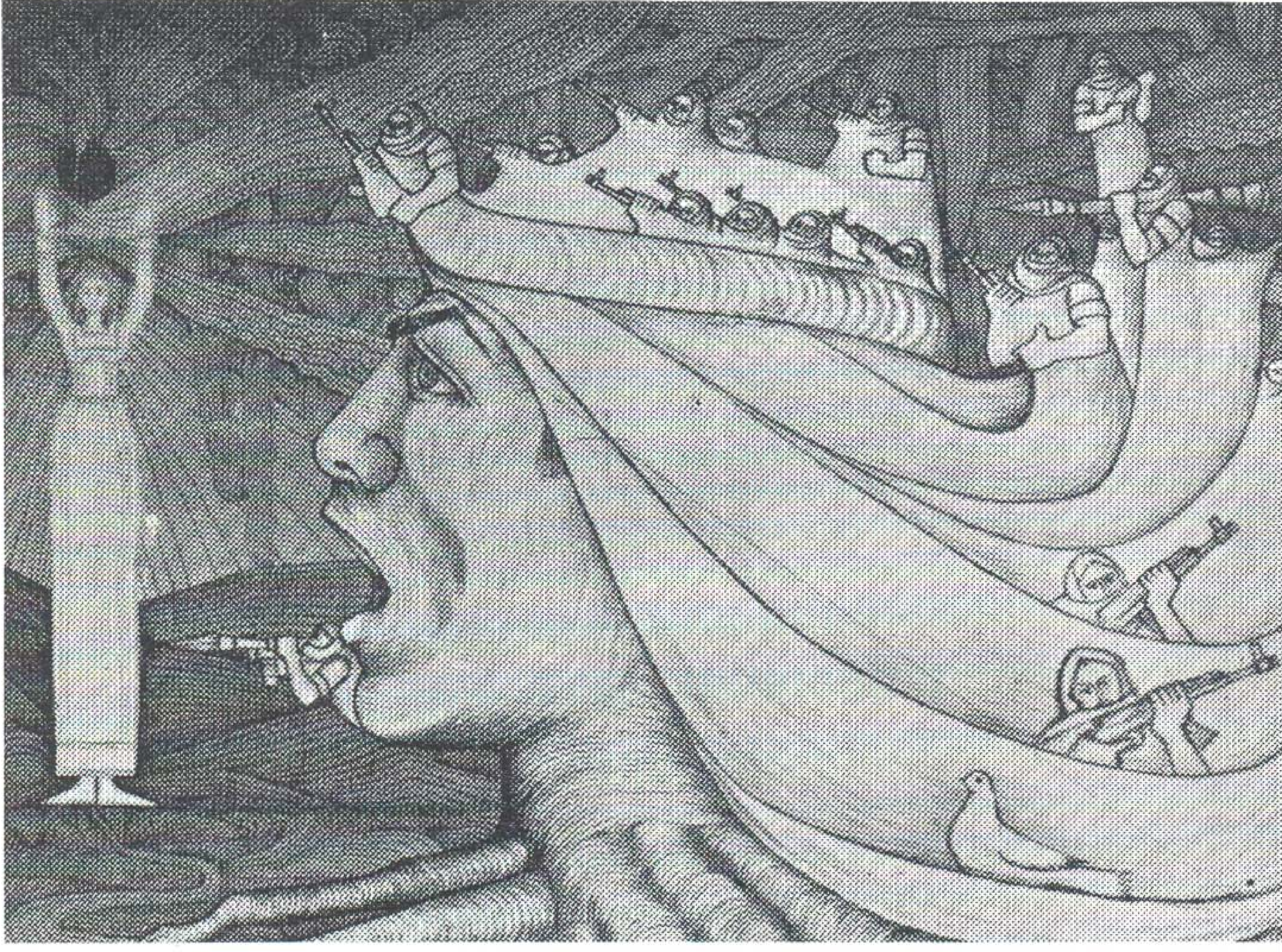
يقول (الحلاج) : ـ [هناك فرق شاسع بين أن تفهم الاسطورة وان تحسها وبين ان تبحث عنها بين دفات الكتب وان تفجرها من اللاوعي الاجتماعي الذي تختزنه وبين أن ترى العالم بشكل كابوس ، أي تمتزج الاشياء ببعضها ، وبين ان تبعد عن أرضك ومكان طفولتك ، وفي المنفى تتحول كل الاشياء الى كتل حية تحمل الحلم والذكرى ، بمعنى ان تتحول الى الشجرة التي كنت تلعب تحتها والاحجار التي تقفز عليها ، حتى رائحة المطر في هذه البقعة تأخذ طابعا خاصا وتحت وطأة الحنين ينسحب التاريخ كله من خلال الاغنية والحدوتة وسهرات المساء وتبدأ في خيالك المقارنة بين تلك الفترة،وما أنت عليه الآن وترى آلاف الخيام تهددها العواصف والامطار وتكون لديك القدرة على التعبير ، فكيف تقف امام كل هذه الخبرات وتسكت عن تفجيرها ـ هنا تسحب الاسطورة لتدق الجذور ولاتبقى مساحة الخيمة الا لحظة زمن وليست أرضا تنبت فيها جذور الاطفال الذين ولدوا عليها .] (٧) ولعل ماقاله في مناسبة اخرى يوضح تطور مفهومه واستخدامه للاسطورة وتحوله من الاساطير القديمة الى تصوير الواقع بحس اسطوري وعبر علاقات تشكيلية اسطورية .

ـ [عندما أمسك الاسطورة لاأمسك اسطورة القديمة ، وانما احاول ان أرى العالم كصورة حية وليس كمفهوم ، فالمزاوجة مابين الواقع في اللحظة ومماثلها المتكرر ، المتنوع عبر التاريخ يخلق شيئا قريبا من الشكل الاسطوري ، الكابوس ، وكون الفنان ليس حلالا للمشاكل وانما شاهد وطارح للمشكلة ، هنا يأتي ـ بعده ـ المفكر والفيلسوف والسياسي ، حيث ان الفنان هو الخلايا الاولى للمجتمع في استشفاف موت القديم والتلميح بميلاد جديد .] (٨) .

ولعبت الاسطورة دورا هاما في مرحلة من مراحل تجربة الفنان (نذير نبعة) واخذت اكثرمن قيمة معاصرة، وقد تطور استخدامه للاسطورة في مرحلة لاحقة باتجاه البعد الرمزي ، كما كانت له تجربة خطية متميزة في علاقاتها التشكيلية الاسطورية ونستطيع ان نقول بثقة، (نذير نبعة) قد انفرد في استشفاف الفلسفة الشعبية عبر صناعتها للاسطورة ، ويعتبر معرضه الذي أقامه في مطلع الستينات بدمشق (أثر تخرجه من كلية الفنون



عبد الرحمن المزين ... يستخدم الاساطير الفلسطينية



عبد الرحمن المزين ... كما مثل المقاومة اسطوريا



الياس زيات ... الطفل .. الاسطورة .

الجميلة في القاهرة) من المعارض الفنية والمتنوعة في استخدام مختلف الاساطير استخداما معاصرا وبرؤية شمولية ، ويمكن ان بعض الاعمال التي قدمها في ذلك المعرض على سبيل المثال لاالحصر : ـ [**صرخة سيزيف ـ أنليل ـ ساعد التنفيذ ـ كاهنة مردوخ ـ الطلسم ـ محبوب الشمس ـ العائلة المقدسة ـ اسرافيل ـ القنديل كابوس .. الخ] وقد جمع في هذه الاعمال بين عناصر اسطورية واخرى واقعية معاصرة وجنح الى السريالية والرمزية وبتقنية عالية ، وتكشفت مضامينه في ابعاد فلسفية واجتماعية وسياسية وبتحقيق رمزي اعطاه صفة الاستمرارية والشمولية ، في التعبير عن أزمة الانسان المعاصر في صراعه مع الانسان المضاد في زمن حضارة الالة ، حضارة الاستهلاك .**

ـ [لدى نذير اليوم أسفار للانسان المعاصر ، ولقد رفض النموذج واهتم بأشخاص يحملون هوية غامضة بها انتساب للجنس البشري من ناحية الشكل الخارجي فقط ، ولكنها تشحن بزخم فكري عال . [فساعة التنفيذ] تمرد على الموت الذي اخطأ الجولة الاولى ، انه تمرد لايحمل بطولة الفرسان ، وانما هو الى الرفض الفلسفي اقرب ، ان الحان (اسرافيل) لتهز قلعة الحياة وتمحو بعد حين مجد الانسان . لقد وصل بغي الانسان حداً اضطر معه سيزيف (لوحة صرخة سيزيف) الى التمرد ، وحمل الابرياء الصغار صلبانا كبيرة ((لوحة مصلوب)) . ان دمدمة المصير المحتوم قد هدرت كل قيم الحياة . وأصبحت بذلك الحضارة الحديثة مجرد طغيان جوانب كافرة قطعت مراسي سفن كانت هادئة ، وفي اسفار الانسان المعاصر ايضا حزن نساء عاديات [لوحة باتيتيك ـ لوحة انليل ـ لوحة كاهنة مردوخ] تحولن الى معبودات من صفائح من نحاس مطروق او تحجرن في لحظة ابتهال او تطلع لمنقذ ((لوحة في انتظار ...)) ... الخ (٩) .

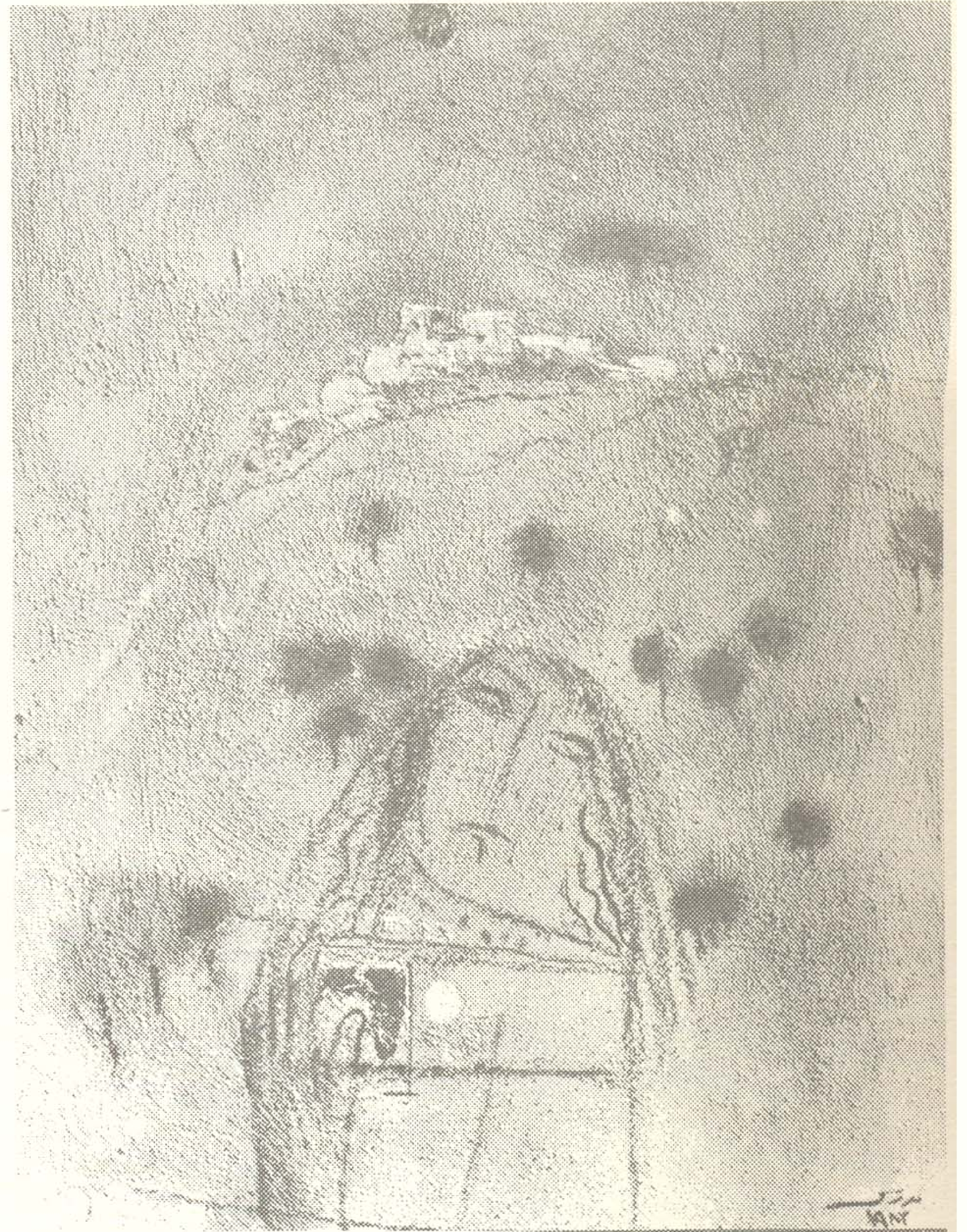
ثم تطورت تجربته مع (الاسطورة) باتجاه اخر نراه في دراسته وتمثله لهاعبر فلسفتها وجمالياتها وصناعتها في الخيال الشعبي ، وشمل هذا التطور البعد الرمزي الذي أصبح سمة من سمات تجربته في السنوات الاخيرة بحيث اصبحنا نراه في الاشياء المحيطة (الحلي الشعبية ـ الورد الدمشقي ـ الصندوق المطعم بالصدف ـ مصباح الكاز ـ الادوات الموسيقية الشعبية ((الدف)) ((الناي)) .. الخ) . وحول هذه الموتيفات الشعبية ووظائفها الجمالية والرمزية قال : [لهذه **الموتيفات دورها التشكيلي ـ اولا ـ وهي تلعب دور البقع المضيئة في حوارها مع سطح مظلم وأحيانا تكمن وظيفتها في تقديم احساس معين من خلال العلاقة المتبادلة بين هذا ((الموتيف)) والشكل الانساني . انا اصوغ اللوحة بمجموعة من الاشكال التي يراها المشاهد**



الياس زيات ... وجوه تدمرية اسطورية



الياس زيات جمعت اللوحة عنده عناصر مختلفة تشكل اسطورة



فاتح المدرس ... الشخوص الاسطورة والأرض .



فاتح المدرس ... تحولت شخصياته الى اساطير

خلال حياته اليومية ولكني اقدمها بروح جديدة وهذه الروح تتضمن جميع الرموز والمضامين التي اكتسبتها هذه الاشكال طوال حياتها في مخيلتي] (١٠) .

وحول علاقته بالاسطورة قال : [الاسطورة بحد ذاتها تعني الكمال في نمو العمل الفني الذي بدأ بحكاية وانتهى باسطورة ، - مثلا - اسطورة اذار يمكن ان تكون حكايتها الواقعية « فتاة جميلة اختفت فجاة من القرية » والخيال الشعبي صب فيها فلسفته عن الحب وعلاقته بالواقع ونسج منها مع الزمن عملا فنيا ، وهذا العمل لم يعد له ارتباطه بالحدث الاساسي وان كان هو المحرض ، في الالياذة والاوديسة نجد حياة الاغريق الواقعية ممزوجة بالالهة والدين بشكل عام ، لقد جذبتني الاسطورة من هذه الزاوية « طريقة صناعة الاسطورة » ، والشيء المهم بالنسبة لي ، ليس الاسطورة بحد ذاتها ، بل الروح الشعبية ، لكن بشكل فني يمكن المتلقي من استشفاف فلسفة الحياة الشعبية ، فالاسطورة هي كما احسستها العمل الفني المتكامل ، الذي صيغ بلغة فنية خالصة دون ان تعترض هذه اللغة الراقية طريق المضمون الى المتلقي . » (١١) وهكذا لم يعد « نذير » يعيد صياغة اسطورة معينة بما يتلاءم مع المحتوى المعاصر « اسقاط الاسطورة على الواقع » ، بل وصل الى صياغة عوالم اسطورية رمزية بعناصر واقعية شعبية ، وبذلك اعتبر من اكثر الفنانين العرب ارتباطا بما هو اسطوري ، ولابد هنا من الاشارة الى رسومه حول الثورة الفلسطينية التي جسد من خلالها ماهو بطولي وخارق . أطلق عليه بعض النقاد اسم « الفدائي - الاسطورة » . « نستطيع ان نطلق عليه اسم الفدائي الاسطورة ، فلقد رسم نذير الفدائيين وحين رسمهم ابتكر شكلا اسطوريا لهم ، او رسما يتميز بخطوطه المتينة المتماسكه التي تعكس الصلابة والقوة . وتقدم نموذجا للبطولة والتماسك ، فالانسان هنا خارق للمألوف ، ونحس بأن الانسان قد أعطي صفات لانجدها في الواقع . وهكذا انتقل « نذير » من مرحلة رسم لاسطورة مو للتعبير عن الواقع الى مرحلة رفع الواقع الى مستوى الاسطورة لتأكيد البطولة فيه ، وللدلالة على صفات خارقة تصل حد « المعجزة » وكان الهدف من ذلك ان يعكس لنا الواقع ايضا ، ويقدم وجهة نظره فيه من خلال تجسيد البطولة خطا ولونا وعالما من التشكيل . لان أسلوب التعبير يخدم خلق « النموذج » ، والترابط بين الفكرة والصياغة يوصلنا الى « المعجز » فنا وأسطورة . » (١٢)

واذا كان « نذير نبعة » في تجربته مع «الاسطورة»

قد انتقل من مرحلة تناول اساطير معينة في الواقع الى مرحلة رفع الواقع الى مستوى الاسطورة لتأكيد البطولة . فان تجربة « عبد الرحمن المزين » في تعامله مع ماهو اسطوري تمثل العكس ، حيث بدأ يرفع الواقع الى مستوى الاسطورة وانتهى الى تصوير اساطيرعربية قديمة محددة ، كيف ؟

في منتصف الستينات من هذا القرن ومع انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة ، قدم « عبد الرحمن » العديد من اللوحات المستوحاة من قصص البطولة والفداء ، فصور المقاتلين كأبطال اسطوريين للتأكيد على الفعل الثوري البطولي وماهو خارق ، وعبر علاقات تشكيلية اسطورية فيها قدر من السريالية ، ومن المؤكد ان تصويره الواقع بهذه السمات الاسطورية انما يعكس في النتيجة مضمونا واقعيا « بطولات وتضحيات المقاتلين » .. الم نقل في البداية ان الواقع قد يحمل ماهو اسطوري .

ولم يقف « عبد الرحمن » عند حدود رفع الواقع « الفدائي ـ البطل ـ الاسطورة » الى مستوى الاسطورة، بل استخدم ايضا القيم الرمزية التي تقود في النتيجة الى ماهو واقعي ، ففي لوحة « وحدة المقاتلين » على سبيل المثال ، صور مجموعة من الفدائيين وقد تحولت اقدامهم الى جذور اشجار تضرب في عمق الارض للدلالة على ارتباطهم وتشبثهم بالارض « فلسطين » . واستخدم الديك الاسطوري كرمز للثورة . وقاده البحث في القيم الرمزية الى استخدام رموز قديمة ، ومن ثم اساطير قديمة لتأكيد الهوية الفلسطينية وجذور الفلسطيني الحضارية على ارضه ، فلسطين ، فوصل في بحثه الى أساطير الاجداد الكنعانيين العرب ، وعمل على احياء هذه الاساطير وتسجيلها ودراسة عناصرها دراسة علمية تفصيلية وهنا نذكر اسطورة داجون وعناة وعليان وحورون وعليان بعل وأربع ودلعونة . وحول هذه الاساطير واستخدامها كأعمال فنية يقول الفنان :

« قمت بدراسة الاساطير الكنعانية التي دخلت كعامل هام في أعمالي الفنية وهي الالهة عناة ، الاله داجون ، الاله عليان ، الاله حورون ، الاله عليان بعل ، وهذا الاخير هو اله شاب يتمتع بمكانة مرموقة بين جميع الالهة وتشير نصوص اوغاريت الى انه ابن الاله داجون وهو اله محلي قديم في فلسطين ، ومن الجدير بالذكر ان الاله عليان بعل له ارتباط بالمجتمع الفلسطيني المعاصر فاسم « عليان » هو من الاسماء الفلسطينية والسورية المعاصرة . أما الاله بعل فكان اله الخصب، كان يخصب الارض فينبت الزرع حسب اعتقاد الفلسطينيين قديما وقد بقي هذا الاسم « بعل » مرتبطا بالنباتات التي تثمر بدون ان يسقيها الانسان فيقولون في فلسطين وسوريا ولبنان والاردن هذا الزرع



جورج ماهر :... رسم اسطورة جلجامش عدة مرات



جورج ماهر ... انكيدو .. من وحي ملحمة جلجامش



خزيمة علواني ... المجنون صياغة اسطورية حديثة



خزيمة علواني ... عالم اسطوري يجمع عناصر متعددة

بعل او هذا الزيتون او التين بعل .. وقد تناولت هذه الاساطير في أعمال فنية الهدف منها تبيان هويتنا التاريخية . » (١٣)

الا ان « عبد الرحمن المزين » حين انتقل من العلاقات الاسطورية السريالية في هذه الاساطير ، فقد صور « عناة » مثلا بصيغة في منتهى الواقعية مع التأكيد على القيم التسجيلية في الزي والادوات الشعبية القديمة التي كان يستخدمها الاجداد الكنعانيين في حياتهم اليومية « ادوات الزراعة ـ الازياء ـ ادوات الموسيقى . الخ » وهذه المسألة ، تصوير الاسطورة بأسلوب تسجيلي واقعي تنسحب على بقية اعماله « داجون ـ بعل ـ اربع ـ عليان دلعونة .. الخ » وهذا يعني ان « عبد الرحمن » لايريد ان يسقط الاسطورة القديمة على الواقع المعاصر .. لكنه يريد بالتحديد تسجيل الاسطورة تسجيلا واقعيا ،وهكذا يختلف عن غيره من الفنانين الذين استخدموا الاسطورة في أعمالهم الفنية . وتحققت الاسطورة في تجربة الفنان الياس زيات بصيغة متميزة كعلاقات روحانية واشكال تعبيرية عفوية ، كما تنوعت المصادر التراثية والاسطورية التي استلهم منها جمالياتها للتعبير عن واقع معاصر ، فقد استخدم الاسطورة الشعبية واعاد صياغة بعض القصص والحكايا والاساعير الدينية وافاد من الايقونة .. وفي اعمال اخرى صور الواقع بعلاقات اسطورية ، الا ان هذا التنوع في العلاقات والمفاهيم والمصادر تحقق عبر شخصية متميزة بأسلوبها ومحتواها الانساني ، ونستطيع ان نقول بأن العوالم المثالية الروحانية قد أخضعت كل تلك المصادر والعلاقات والعناصر الفنية والتعبيرية القديمة والمعاصرة ، الشعبية والمتحفية الى خصوصيتها اللامادية .

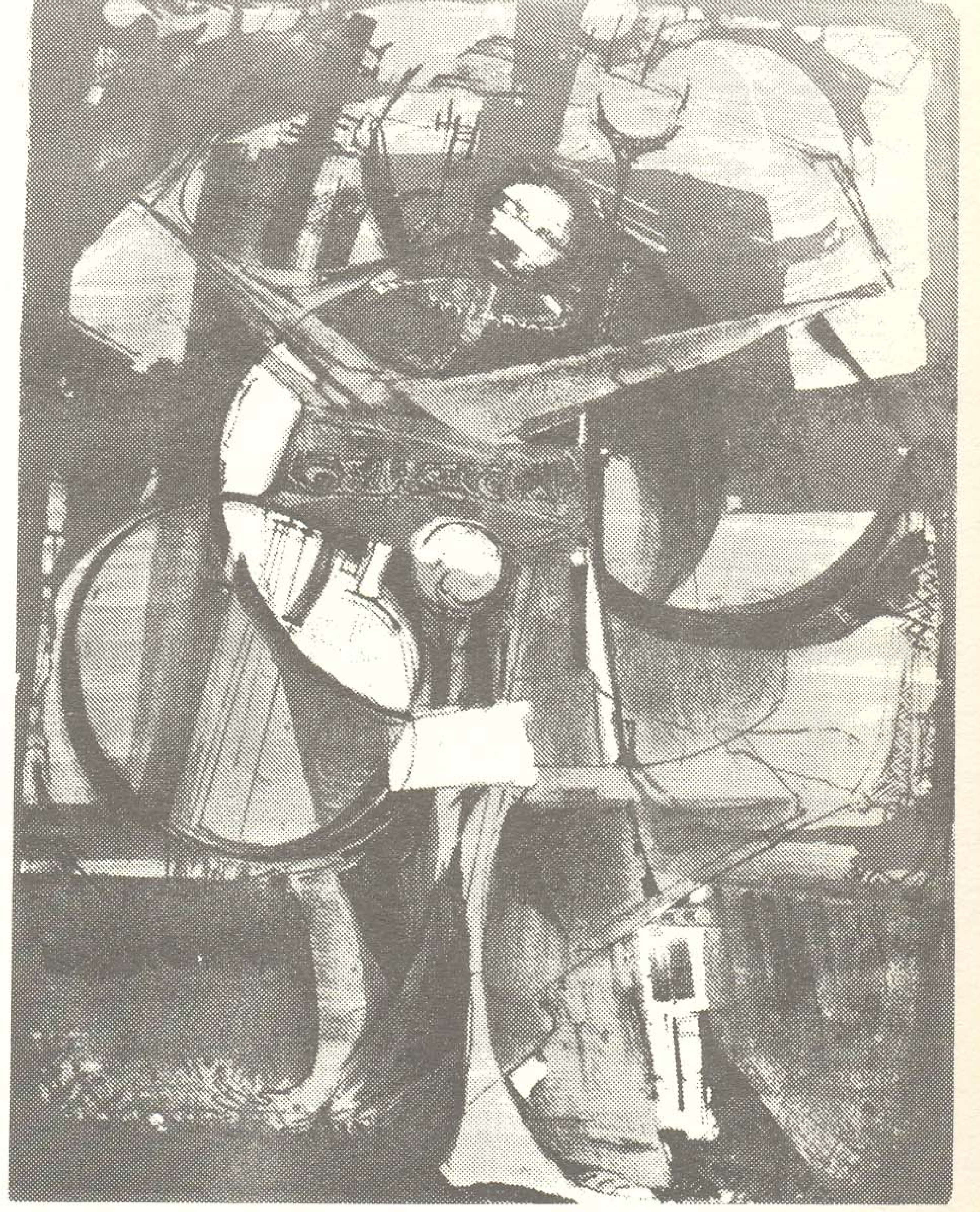
« في بداية تجارب ـ الياس زيات ـ الفنية كانت تتردد فكرة وهي تتلخص في التعبير عن الشهيد . وكانت هذه الفكرة شديدة التأثير عليه ، فقد رأى في الشهيد ذروة البطولة ، وفي الوقت نفسه فسر « الياس » الشهادة تفسيرا اسطوريا تماما ، فقد ربطها بالبطولة المتجددة التي تقدمها « الامة » ، فالشهيد حي يموت مرة بعد مرة ، فكأنه عنوان حيوية الامة وتجددها ولابد من الاستمرار وهذه حقيقة راهنة ، لان الشهيد مطلوب دوما ، وقد ارتبطت هذه الفكرة بالاساطير القديمة عن فكرة الاحياء والشهادة من اجل مزيد من الحياة ، ولهذا فالشهادة موجودة دوما مهما اختلفت اسماء الشهداء ، وقد ركز الياس على هذه الفكرة ورسمها في عدة لوحات . ولم يقف عند هذه الحدود . لان هذه كانت البداية ، اذ ان تجربة الياس قد تطورت نحو اسلوب شخصي تمثلت في « اللوحة ـ الملحمة »



وليد عزت ... رسم ملحمة جلجامش .

والملحمة اسطورة او مجموعة من الاساطير والقصص المتشابكة . بعضها حادث وبعضها خيالي . بعضها قديم واخر حديث ، فلا تمييز بين الحقيقي والخيالي، ولهذا تجاوزت لوحته التجارب القديمة ، وتمكن من اعطاء عالم غريب فيه من الحقائق والاساطير مايجعله اسطوريا ، وفيه النكهة الشعبية ، وهو في النهايـة يهدف الى اعطاء حقيقة راهنة في الوقع ترمز اليها هذه القصص والاساطير فهناك بطولة وشهادة وفداء وتشابك بين الاحداث ، بحيث لا يمكننا أن نصنع حدودا دقيقة لما اشتملت عليه اللوحة . ففي لوحة استوحى فيها اسطورة شعبية يعمد فيها الناس الى وضع حجر كريم على الايقونة كنوع من « النذور » تهدف الى خلاص الانسان ، وهنا يأخذ « الياس » القصة ويرسم القدس ويضع عليها بعض الاحجار الكريمة مستفيدا من القصة الشعبية ، وتتجلى فيها توظيف للحادثة لتخدم فكرة معاصرة وأمان موجودة . »(١٤) ونحـن نضيف : ان هذا التوظيف قد اخذ محتوى مثاليا في رؤية الواقع . وأنجز بوشائج تعبيرية شاعرية فيها الكثير من العفوية التي تميز بها « الياس » عبر تجربة طويلة تعود الى مطلع الستينات ، ورغم استمراريته في تناول الاساطير الشعبية والدينية والتأكيد على المحلية ، فقد اتجه في اعماله الاخيرة ليخاطب الانسان ـ عامة ـ وليعالـج قضايا انسانية شمولية تخص الانسـان الطيـب ، البسيط ، المقهور في كل مكان من هذا العالم .. ويمكن ان نذكر لوحة « قيامة الانسان المعاصر » كمثال على هذا التوجه .. ففي هذه اللوحة يعمل على تجريد الانسان الذي ظهر كعملاق اسطوري من ثوبه المجلي وهو يحمل غصن الزيتون وتحيط به عشرات العناصر المعمارية والنباتية والحيوانية والزخرفية . التيتعطيه ليس هوية محلية ، بل هوية شعبية .. انه الانسان الشعبي في شتى انحاء العالم ..
وقد صوره في حركة تنم عن انطلاقته وتحرر وخلاصة، قيامته .. لكن مرة اخرى نجد انبعاث هذا الانسان الرمز . وقد تحقق بمحتوى مثالي روحاني .

وتكشفت الاساطير وبالتحديد الاساطير الاشورية وجمالياتها الفنية التي تمثلت في النحت الاشوري في تجربة الفنان فاتح المدرس الذي تناول في البدايـة جماليات الاثر الفني النحتي لتلك الاساطير وطرحه مؤكدا على خصوصيته التشكيلية وتبدلاتها اثناء الانجاز وبحث في الاساطير الشعبية وعمل على صياغتها مـن جديد في محاولة لاسقاطها على الواقع المعاصر واستخدم العديد من الرموز والاشكال الاسطورية التي تشير الى العناصر الانسانية في صراعها مع الطبيعة وقوى الشر..
كما اتجه في بعض اعماله الى القصص الديني مستلهما مختلف الاحداث للتعبير عن الواقع .. واذا حاولنا استشفاف الحالات الانسانية التي يعالجها في تجربته مع « الاسطورة » فسنقف على صراع بين الخير والشر، المأساة والفرح ، الحياة والموت ، وهكذا نصل الـى الشيء ونقيضه ، رغم الحضور الدائم للمأساة التـي اخذت اشكالا مختلفة واستعارات قديمة متنوعـة ، ويمكن ان نذكر بعض لوحاته التي تصور ماهو مأساوي وله استمرارية في حياتنا المعاصرة وعلى سبيل المثال : « المسيح يحمل صليبه ـ وجه المسيح ـ قبلة يهوذا ـ التلة التـي صلب عليهـا المسيح ـ درب الجلجلة ـ سومر ـ المسيح مر من هنا ـ آكاد ـ الوحش ـ عندما ينزل القمر الاخضر ـ التيس وحيد القرن ـ عودة الشهداء أم جبل الزيتون سافو ـ الملاك ـ العيد لوحده .. » الا ان هذه الاعمال وغيرها أخـذت مـن النحت الاشوري خصائصه الجمالية وملامحه الجغرافية وحين أثيرت هذه المسألة مع « فاتح » أجاب بشيء من الانفعال : « الفن الاشوري أو غيره ، كلداني، سومري ، من فنون مابين النهرين من التراث العظيم للشعب العربي تأثرت به في مطلع حياتي كما تأثر به معلمون كبار ، لكن لو تسنى لدارس ما امعان النظر في اعمالهم لرأى انهم اخذوا من الحياة الحية وليس من التـراث الميت . ويمكن ان اقرر لك أيها الاخ خليل ان تـراث الرافدين لايزال حيا وانه معين عظيم ، عظم نهرالفرات، فالانسان المعاصر هو وريث الاجيال السابقة ، ولكن



علي سليم الخالد ... صياغة جديدة اسطورية .. لعناصر مختلفة

هذا لا يعني ان تحمل الماضي وتضعه في اللوحة ، كما نضع التابوت الحجري في المتحف ، ان وجه الفلاحات في الفن الرافدي مايزال موجودا والخيوط المستقيمة الموجودة في النحت الاشوري ، مازلنا نجدها في قامة البدويات على شواطىء الفرات ، وانني اعتز بعلاقتي بالفن الاشوري لان هذا الفن هو فن عربي . »(١٥)

واخيرا اصبح الفنان يصوغ الواقع صياغة اسطورية نراها بشكل خاص في اعماله التي تمثل التحام الانسان محور تجربته الاخيرة .

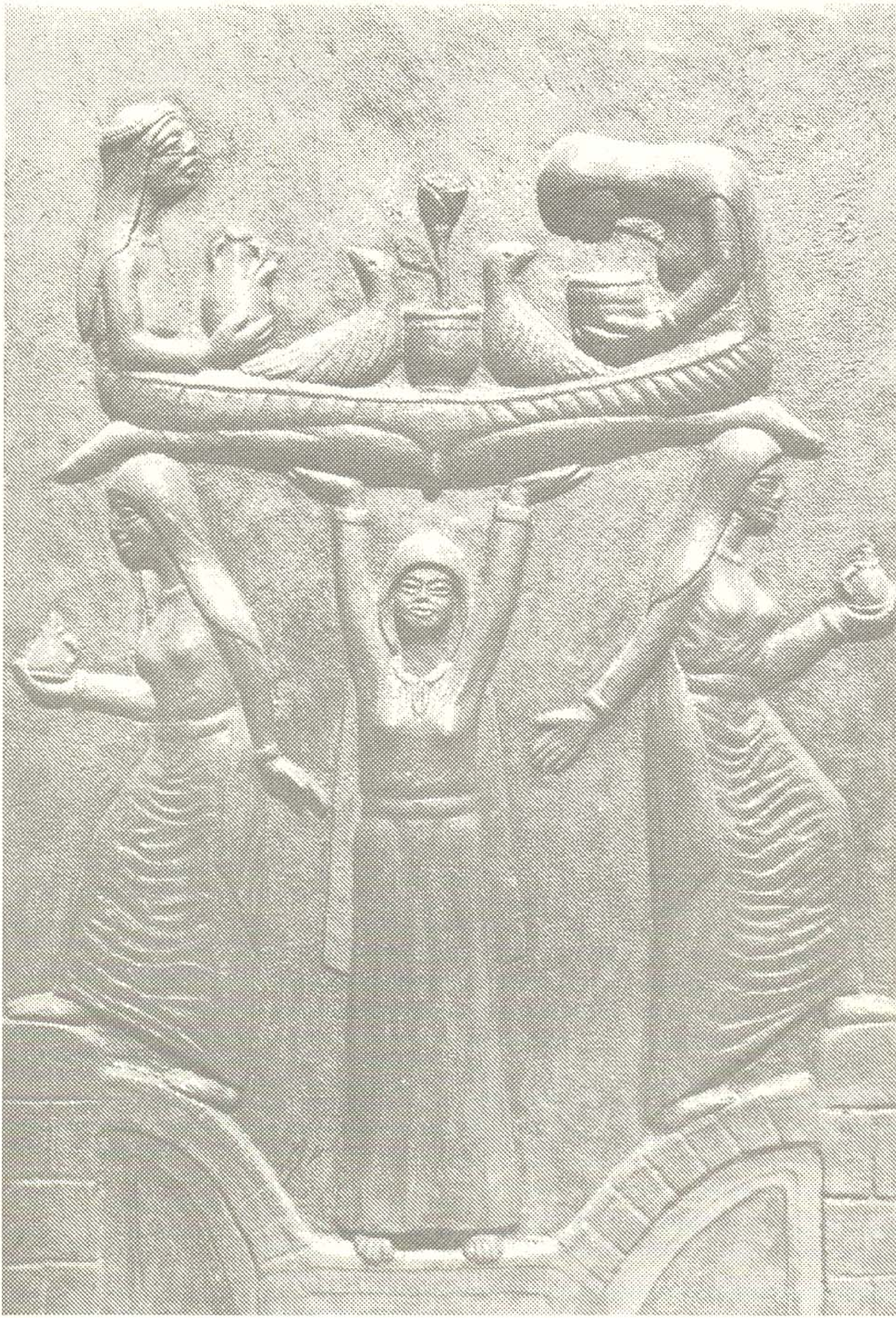
واخذت الاسطورة اهمية خاصة في تجربة الفنان جورج ماهر الذي بدأ واقعيا ثم تعبيريا واخيرا استخدم الاسطورة بعلاقاتها غير المألوفة مع المحافظة على اسلوبه التعبيري ، وقد تناول اساطير « الحب ـ الموت ـ الخلود ـ البعث ـ البطولة ـ الولادة ـ الحياة والموت .. الخ » في كثير من لوحاته مع التأكيد على العاري مثل « لوحة عرس اسطوري ـ السابحات ـ نيسان ـ حب جدلي ـ تسلط جلجامش ـ عودة جلجامش ـ .. » واكد في هذه التجربة على استمرارية بعض المشكلات والقضايا الانسانية ، استمرارية الصراع بين الخير والشر ، استمرارية الحب والحزن والفرح والموت والحياة .. واعطى لهذه الحالات علاقة جدلية « صراع جدلي » مستخدما « العاري » للدلالة على شمولية العلاقة ، استمراريتها في الزمان واتساعها في المكان..

ففي لوحة « عرس اسطوري » تخرج اسماك اشور من الماء وينفخ العملاق البوق خارجا من الماء تنتظره العروس .. ويبرز في وسط السماء قرص الشمس المجنح وقد اخذ شكل وجه انساني اسطوري .. تماما كما في شجرة الحياة التي صورها الآشوريون وفي اعلاها قرص الشمس المجنح الذي يبرز من داخله « آشور » ، وفي لوحة « حب جدلي » تبرز النساء بأشكالها الاسطورية العملاقة كآلة تأخذ بيد « طفل » يشير الى استمرارية الحياة .. « حب جدلي » بهذا المعنى ليست بمعزل عن مفاهيم الموت والحياة والولادة .. وفي لوحة « نيسان » نرجع الى اسطورة « ديونيس » ، الى الاحتفالات التي كانت تقام في ذكرى انبعاثه ، ولادته من جديد .. الاله الموسمي الذي انتقل الى حضارات اخرى ، تماما كما انتقلت الآلهة « اعشتار » ، آلهة الحب السامية ، الرئيسية في « بابل » الى البحر الابيض المتوسط . واصبحت تعرف عند اليونانيين باسم « افروديت » . وقد اخذ « جورج ماهر » من « ديونيس » مشهد الاحتفالات تقام مع انبعاثه من جديد مع اطلالة الربيع وانبثاق العشب الاخضر من الارض.. تستمر ثلاثة ايام .. ابتهاجا بعودة « ديونيس » . وفي اعمال اخرى لجورج ماهر حول « جلجامش » الذي فشل في الخلود المادي ... يقدم الفنان اكثر من حالة صراع واخيرا يصور البطولة ويربطها بالاحداث المعاصرة .. كما في اعماله الاسطورية المستوحاة من « بيروت » في زمن الحصار والصمود ..

واخذت اسطور « جلجامش » جانبا كبيرا في تجربة الفنان وليد عزت الذي اتجه الى الاساطير في اعماله الاخيرة .. وقام بدراستها كفكر وفلسفة وحياة وعمل على تسجيلها في بعض اللوحات ، وعبر تقنية اللون المائي التي تميز بها ، وفي أواخر حياته كرس مجموعة من الاعمال لصياغة ملحمة جلجامش الفني الذي استعاره من الفن الاشوري « النحت » ، كما استخدم الكتابات التي توضح محتوى كل مشهد من مشاهد الملحمة ، وقد تميزت هذه التجربة بأسطورية المحتوى، ورقة وشاعرية العلاقات التشكيلية اللونية والخطية وهكذا نجد أننا امام تجارب تتفق مع بعضها من حيث استخدام الاسطورة وتتباين في اساليب التعبير ، وتتنوع في المضامين والعلاقات التعبيرية والجمالية والاهداف المنشودة من هذا الاستخدام مما يغني البحث الفني في تراثنا الاسطوري ، فكثيرون الذين استخدموا الاساطير وخاصة « جلجامش » كموضوع فني ، ويمكن أن نذكر الفنان ضياء العزاوي الذي اعاد صياغة الاسطورة بلغة « الخط » الرسم مستخدما الى جانب الشخصيات الاسطورية ، الكتابات العربية ، ليس للاشارة الى محتواها ، بل للدلالة على هويتها العربية.

وقام باسقاطها على الواقع بأسلوب تعبيري في محتواه، أسطوري في علاقاته التشكيلية ، وكغيره من الفنانين الذين استخدموا هذه الاسطورة ، افاد من انجازاتها في النحت الاشوري من حيث صياغة العناصر الاسطورية صياغة جمالية تراثية . ويمكن ان نتحدث عن مجموعة من الاعمال للفنان حسين بيكار الذي توزعت تجربته على جماليات واساطير متنوعة المصادر « آشورية ــ فرعونية ــ يونانية » ، تاريخية ، وشعبية معاصرة ، وهذا التنوع في الجماليات واساليب التعبير ينسحب ايضا على المضامين والمواقف .. فتارة يرفع الواقع الشعبي او الاحداث المصيرية الى مستوى الاسطورة، وتارة يسقط الاسطورة القديمة على الواقع ، وفي بعض الحالات يعمل على تسجيل الاسطورة تسجيلا فوتوغرافيا ، نرى ذلك في اعماله المستوحاة من الاساطير الاشورية ففي هذه الاعمال يقوم بدراسة عناصر الاسطورة « الانسان ــ الازياء ــ الادوات المستخدمة في الحياة اليومية دراسة واقعية تسجيلية، فيصور بمنتهى الدقة ، الازياء الشعبية الاشورية والجرار والادوات المستخدمة في القتال ، الدروع والسهام والسيوف ... الخ واذا اقتربنا من الوجوه الملتحية نحس انها مقطوفة بأمانة من متاحف النحت الآشوري . واذا انتقلنا الى اعماله المستوحاة من الاساطير الشعبية المصرية نجد اننا امام صيغة اخرى ومضمون جديد ، فهو لا يريد من هذه الاعمال احياء وتسجيل ونقل الاسطورة كما في اعماله حول الاساطير الاشورية ، بل يريد المضمون المعاصر بأسلوب لها يحمل في جوانبه التشكيلية جغرافية البيئة وملامح الانسان الشعبي المصري « مجموعة لوحات مستوحاة من الاساطير والحكايا الشعبية المصرية » ورغم ابتعاده عن الصيغ الواقعية التسجيلية في هذه الاعمال وتأكيده على اسلوب ذاتي فيه ماهو تجريدي وتعبيري وسريالي ورمزي .. فقد حافظ على الملامح الفولكلورية في تصويره الشخصيات الشعبية المصرية مستخدما الزي الشعبي « زى المرأة وزي الرجل » .

واذا بحثنا في الجانب الآخر من « الاسطورة » ، تمجيد البطولة وتصوير الفعل الثوري المعاصر بعلاقات تشكيلية اسطورية ، أي الوصول بالواقع عبر المعالجة الفنية الى مستوى الاسطورة كفعل « محتوى » وعلاقة « شكل » يمكن ان نذكر العديد من التجارب الفنية « حامد عويس في تجربته الاخيرة ــ عبد المعطي ابو زيد ــ خزيمة علواني في مرحلته الاولى » موضوعاته حول الثورة الفلسطينية » ــ توفيق عبد العال ــ شفيق رضوان ــ عبد الهادي الجزار ــ محمد ناجى ــ سليمان منصور ــ .. وغيرهم » فحين أراد « توفيق عبد العال » التعبير عن الثورة الفلسطينية وبطولات الفدائيين ، صور الانسان الاسطوري المخلص الذي يقف كمارد محققا ما هو خارق كفعل ثوري ، وقد نرى في هذه الصور المبالغة الا ان العنصر الانساني « الفدائي » لا يشير الى شخص محدد ، وانما يرمز الى مجموعة ، الى ثورة ، وفي ذلك دلالة واقعية للفعل الاسطوري الذي ترجمه كانجاز فني بلغة العلاقات الاسطورية التشكيلية والعوالم السريالية ، وتنسحب هذه المسألة على بقية عناصره في العمل الفني ، كالحصان والمرأة ، فهو تارة يرمز بالفدائي الى الثورة ، وتارة أخرى يرمز بالحصان أو المرأة ، تماما كما في تجربة الفنان خزيمة علواني الذي تناول الواقع برؤية اسطورية ، وقد تطورت تجربته من تصوير المقاتل والحصان الى دمج المقاتل بالحصان والمرأة .. صياغة سريالية لعناصر واقعية ، علاقات اسطورية تشكيلية لمحتوى بطولي واقعي .



عبد الحي مسلم : .... أحد الفنانين الهامين الذين لجأوا الى الاسطورة .

ومن التجارب المتميزة في استخدامها العلاقات الاسطورية في تصوير الواقع بأحداثه وقضاياه نذكر تجربة الفنان عبد المعطي ابو زيد الذي قدم لنا مختلف المضامين الواقعية في تكويناته الاسطورية . كيف ؟ في لوحة تحت عنوان « الجذور » صور «الفدائي» وبندقيته وقد تحولت أطرافه السفلية الى جذور شجرة ودمج هذا الشكل اللاواقعي بالخلفية التي تمثل العمارة العربية الفلسطينية ، وهذه العلاقة غير المألوفة ، الخيالية ، كشكل والتي تفصح عما هو اسطوري تقود المتلقي عن طريق غير مباشر الى محتوى واقعي . لقد أراد أن يعكس لنا صلابة المقاتل وتشبثه بالارض التي يدافع عنها ، من جهة ، وجذوره التي تضرب في عمقها من جهة أخرى ، فالارض والمنزل والشجرة والمقاتل شيء واحد ، والشكل الكلي يأخذ في النتيجة سمة الارتباط العميق ، الجذور بالارض .. ، وهكذا تمثل العلاقة الاسطورية الشكلية المعادل الموضوعي في الواقع.

« وحين كان الوعي البدائي يمنح ثمرات خياله صفات الالوهية ، ويحدد بوسائل الفن صور الاساطير . فقد كان يبقى في اطار ما هو موجود على الارض » وان نظرة متأنية الى ماوراء الاساطير تقود الى مفاهيم واقعية بنيت من جديد وتكونت كجمالية تكوينا اسطوريا فنيا . وعودة الى ملاحم البطولة العربية المعاصرة ، الاساطير التي صنعها المقاتلون في السادس من تشرين العام ١٩٧٣ ، تكشف مدى انعكاس تلك الملاحم في الفن العربي المعاصر والذي أخذ أشكالا متنوعة ، واقعية ، تعبيرية ، رمزية ، سريالية ، واذا اردنا ان نقف عند تجربة رائدة ومتميزة في تعبيرها عن المقاتل العربي في تشرين نذكر أعمال الفنان الكبير حامد عويس ، الذي أمضى اكثر من ثلاثين يصور العمال والفلاحين ويمجد العمل والبطولة وتكشف أعماله حول العمال عما هو اسطوري ، الا ان التطور البارز في تعبيره الاسطوري تكشف في أعماله حول حرب تشرين ،

وقد ظل في هذه الاعمال حافظا رموزه الاجتماعية التي ارتبطت بحياة العمال والفلاحين ، فقد صور في لوحة تحت عنوان « حرب تشرين » المقاتل العربي على شكل اسطوري وهو يمسك المنجل ليحصد به اكياس الرمل والحجارة ، المواقع الحصينة للعدو الصهيوني .. وليعيد بناء الارض ، زراعتها ، تعمرها .... وقد رفض أن يبيع هذه اللوحة التي احتفظ بها ضمن مجموعته الخاصة ، وحين استخدم المقاتل ، الجندي ، وادوات العامل والفلاح ، قال بمنتهى الواقعية ، ان العامة لا الخاصة هم الذين صنعوا تشرين وحققوا ملاحم الفداء على أرض سيناء ، أرض مصر العربية . وهكذا لا نصل فقط الى حقيقة الجذور الواقية للاسطورة .. بل نجد في كثير من الحالات ان ما هو اسطوري قد يكون أكثر واقعية من الواقع ، وملاحم « بيروت » في زمن الصمود والحصار لن تكون آخر اساطيرنا العربية ... لكن من الذي ينفذ الى الجوهر ، جوهر الاسطورة ؟ معادلها الموضوعي ، نسغها الواقعي ، جذرها الحي ؟ هنا يبرز دور الفن ، الذاكرة الابداعية للشعوب ، اللغة التي تترجم انفعالات الناس ، معاناتهم ، آمالهم ، آلامهم ، طموحاتهم .. وقد كانت بيروت الصمود في زمن الحصار موضوعا « اسطوريا » « واقعيا » لكثير من التجارب الفنية ، لعل ابرزها ما قدمه النحات الشعبي عبد الحي مسلم الذي صاغ بتقنيته الخاصة ، عجينته النحتية المتميزة ، حرارة انفعالاته ، حسه بالواقع الذي عاشه فنانا ومناضلا ، مجموعة من أعمال النحت البارز التي استعارت من الاسطورة ، علاقاتها الانسانية ، فعل ابطالها ، امن الواقع حرارته ، نبضه ، رعشه ، توهجه ، ملاحمه التي تكشفت في صور المقاتلين المدافعين عن الحياة .. وتعتبر جداريته الكبيرة « ملحمة بيروت » من أبرز الاعمال التي خلدت تلك الملحمة والتي ستظل ماثلة في الذاكرة ، ذاكرة الشعب .

والتجارب الفنية الآنفة الذكر والتي تناولناها كأمثلة متنوعة على استخدام الاسطورة او رفع الواقع الى مستوى الاسطورة ، رغم تباين مستوياتها الابداعية وتمثيلها لمختلف الاجيال والمراحل الفنية تؤكد حقيقة الدور المتميز الذي لعبته « الاسطورة » في حركتنا الفنية العربية على اختلاف اساليبها واتجاهاتها وجمالياتها ، وستبقى الاسطورة ذلك التجسيد الحي ، الابداعي المستمر مع استمرارية الحياة .

هوامش :

(١) و (٢) حرية الفنان لحسن سليمان

(٣)و (٤) و (١٢) و (١٤) الاسطورة في خدمة الادب والفن « الموقف الادبي العدد ٣ تاريخ ١٩٧٣ – طارق الشريف » .

(٥) و (٦) من حوار مع بيكاسو « دراسات في الفن – لرمسيس يونان» .

(٧) و (٨) من حوار مع الفنان مصطفى الحلاج « مجلة الطلائع » .

(٩) مقدمة دليل المعرض الاول للفنان نذير نبعة .

(١٠) و (١١) من حوار مع الفنان نذير نبعة « ملحق الثورة الثقافي ٢٢–٧–١٩٧٦ » .

(١٣) حوار مع الفنان عبد الرحمن المزين « مجلة الطلائع ٢٦–٩–٩٧٨ » .

(١٥) من حوار مع الفنان فاتح المدرس « مجلة فنون – ٢٠–٨–٩٧٩ » .

الشاعرية في الفن التشكيلي في سورية

اعداد : الحياة التشكيلية .

يحلو لبعض نقاد الفن استعارة بعض التعابير النقدية من الادب للتعبير عن بعض المفاهيم الفنية ، في اللوحات وذلك حين لا يجدون في جعبتهم النقدية ، ما يلائم الحالة التي يصفونها ، وهكذا تدخل في قاموس (النقد الفني) بعض كلمات جديدة ، لا تلبث أن تتفاعل مع الكلمات النقدية وتعيش حياتها الجديدة ، وتقدم رؤية مختلفة عن أصلها ، حين تندمج ضمن عالمها الجديد .

ولا تقتصر الاستعارة على النقاد وحدهم ، بل قد يلجأ الفنانون الى التعبير عن حالات ومواضيع أدبية، أكثر مما هي فنية ، ويلجأون الى بعض المفاهيم الادبية ، وهكذا تتفاعل هذه الموضوعات مع الفن التشكيلي ، وتتطور معه ، لتقدم لنا حالة جديدة من الصياغة للوحة ، حين تندمج في عالمها الجديد .

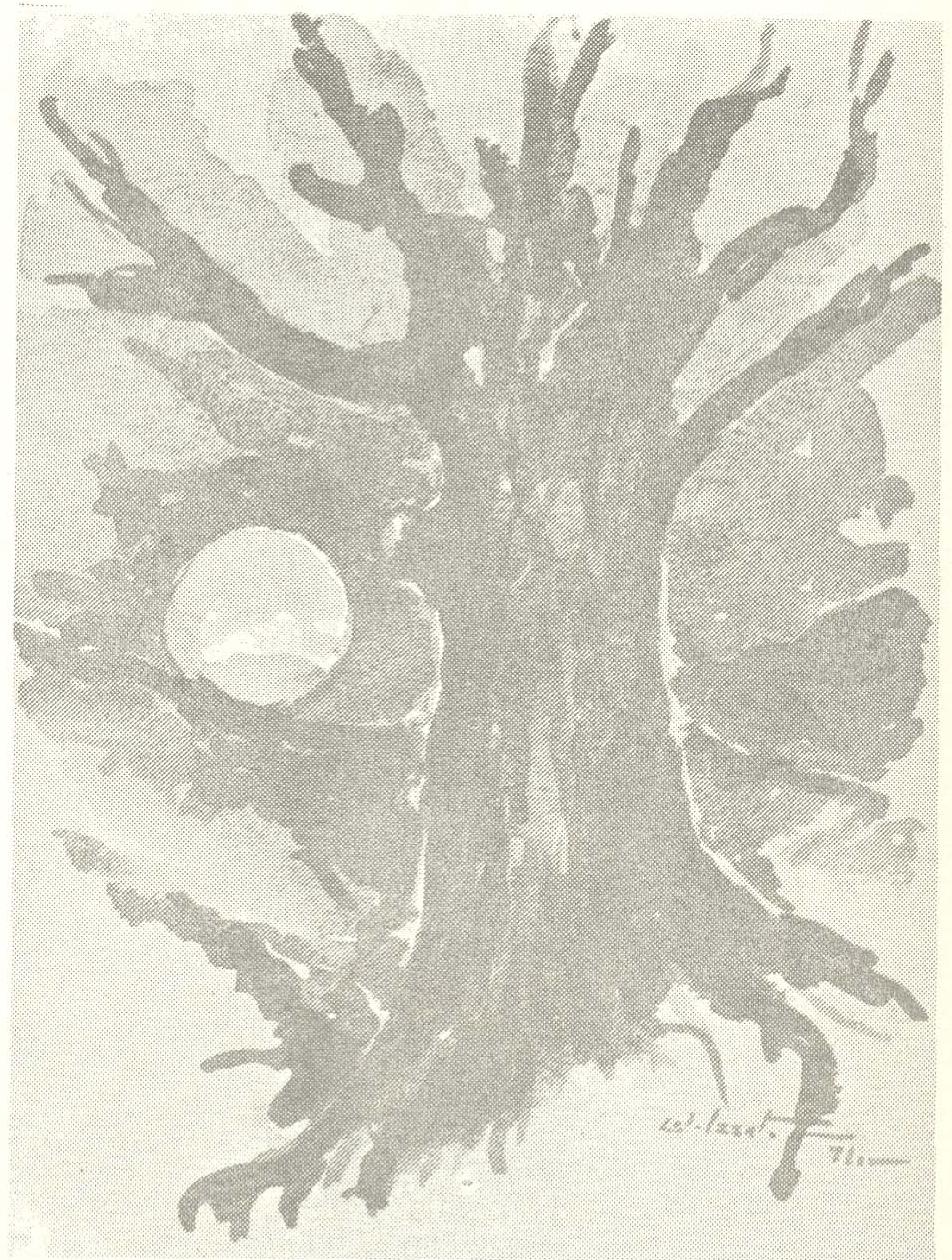
ولعل من أهم الكلمات النقدية التي استخدمها النقاد ، وعبر عنها الفنانون هي كلمة (شاعرية) التي انتقلت من قاموس النقد الادبي الى النقد الفني ، وعبر عنها الفنانون التشكيليون ، كما عبر عنها الشعراء ؟ !

لكن هل ظلت هذه الكلمة محافظة على معناها الاصلي في اللوحة ، أم أن الفنان والناقد الفني قد أوجدا لها مفهوما جديدا تشكيليا ، مختلفا عن الفهوم الادبي الاول ؟ ! .

وفي الحقيقة اية كلمة (شعر) قد عبرت عن أحد الاجناس الادبية المميزة عن (النثر) ، واختلفت التعاريف في تحديد الفروق ، لكن من الواضح أن الشعر هو الكلام الموسق ، على اختلاف صيغ الموسيقى التي أعطيت للوحات حتى تصبح شعرا ، ولا نريد أن نتدخل في تفاصيل الآراء المختلفة عن (الشعر) و (النثر) ، لكن لا بد لنا من أن نوضح أن الشاعرية حالة من حالات التعبير الفني ، تحمل الكلمة فيها ، أو اللون أو الخط ، أكثر من الدلالة البسيطة التي تنقل الافكار ، وذلك عن طريق عملية شحن معينة لتصبح شاعرية ، وحتى تختلف عن الاصل التسجيلي ، أو الصياغة الادبية التقليدية .

ولهذا فالكلمة أو اللون أو الخط ، تصبح شاعرية اذا كانت موحية وموسقة ، وتحمل من الدلالات ما لا يتفق مع المفهوم التسجيلي ، وهذا يتبع الفنان أو الشاعر ، اذ أنهما يضيفان لادوات تعبيرهما شيئا يجعلها شاعرية ، ويضع المشاهد أمام حالة جديدة من التعبير ، مستقلة عن دور الكلمة والخط واللون كأدوات نقل دلالات معينة الى المشاهد ، وهكذا يعيد الشاعر والفنان خلق لوحته أو قصيدته عن طريق صيغة معينة أكثر عمقا من المألوف ، أو المعنى الرائج ، وعن طريق خلق عوالم جديدة ، أكثر إيحاءا من الصياغة التقليدية ؟ ! .

وقد لجأ فنانونا التشكيليون الى التعبير بشاعرية عن كثير من الموضوعات ، فكيف قدموا الشاعرية لنا ؟ !



منظر ... للفنان وليد عزت ... لوحة شاعرية مائية



صياغة شاعرية ملونة ... لوحة للفنانة شلبية ابراهيم



منظر للفنان نصير شورى لوحة شاعرية .

الـرواد ... والشـاعرية

ونحن قادرون على اكتشاف الشاعرية في تجارب الرواد ، وذلك عبر طريقين اثنين ، أولهما (الموضوع) ، إذ رسم بعض الفنانين بعض الموضوعات الشاعرية ، كالطبيعة مثلا ، وأعطوها كل الاهمية ، وان الكثير من أعمال (ميشيل كرشه) الاولى حملت هذا المفهوم للشاعرية ، أن نرسم طبيعة جميلة ، ويفرض الموضوع الشاعري نفسه علينا ، وهذا ما نراه بوضوح في لوحته الشهيرة عن (صيدنايا) ، فقد رسم القرية تحيط بها هالة من الضباب ، وأوحى المشهد الشاعري له أن يكون شاعريا ، فلم يتخل عن دوره التسجيلي ، بل استعان باللون ليساعده على التعبير عن الموضوع واعطاء الايحاء الشاعري للمشهد ، واللون بطبيعته أكثر قدرة على الايحاء الشاعري من الخطوط ، وهو لهذا السبب يحمل قدرة على الايحاء ، وعلى عدم المطابقة مع الاصل ، وهكذا أخذت الشاعرية شكل صياغة لونية لمشهد شاعري .

ولكن هذا المفهوم التسجيلي ، قد تطور بعد ذلك ، حين اتجه الفنانون الى اللون للتعبير ، أكثر من الموضوع ، وقدموا عبر اللون الصيغة الشاعرية ،

ونراها في أعمال (نصير شورى) الاولى ، كلوحته عن (معلولا) أو (وادي بردى) ... وذلك لان (نصير شورى) قد جعل الشاعرية علاقة لونية محضة ، يعطيها لكل منظر يرسمه او موضوع مهما كان هذا الموضوع ، وهو قادر عن طريق معالجة اللون بصيغة جديدة ، وعلى التعبير عن الشاعرية ، وخصوصا ان اللون يمكن أن يتناغم مع بعضه ، ويمكن أن يتدرج على سلم الالوان ، وهكذا يمكن أن نحصل على الشاعرية عن طريق لون واحد يسيطر على اللوحة ويتدرج من إضاءه لاخرى ، ليوحي بالحركة ، والموسيقى التي تعطينا سلما للاصوات ، ويقدمه الفنان التشكيلي لنا عبر سلم درجات الاضاءة ، التي تجعل المشاهد يحس بتناغم في المشهد المرسوم اذا أحسن الفنان اختيار درجات الضوء ووزع مشهده على أساسها ، واغنى المشهد بالدرجات المختلفة اللامتناهية في عددها ، وما توحي له به .

وهو قادر على الايحاء بالشاعرية عبر الالوان المختلفة ، اذا تمكن من خلق تناغم معين في الحركة ضمن اللوحة ، وذلك اعتمادا على عملية وضع الالوان بحيث توحي للمشاهد بالتناغم عن طريق تسلسلها وفق سلم الالوان ، واذا ساعدته الطبيعة على ذلك عن طريق اكتشاف المشهد الملائم .

نحن هنا أمام الصياغة الشاعرية التقليدية التي ترتبط بالرواد، والتي قدمت لنا جانبا ذاتيا ، يضاف الى الموضوع الشاعري ، وهذا الجانب الذاتي لعب دورا كبيرا حين توصل الفنان الى اضفاء الشاعرية على كل موضوع عن طريق العلاقات اللونية المتناغمة التي يقدمها الفنان في أسلوب تعبيره .

الشاعرية ... والحداثة

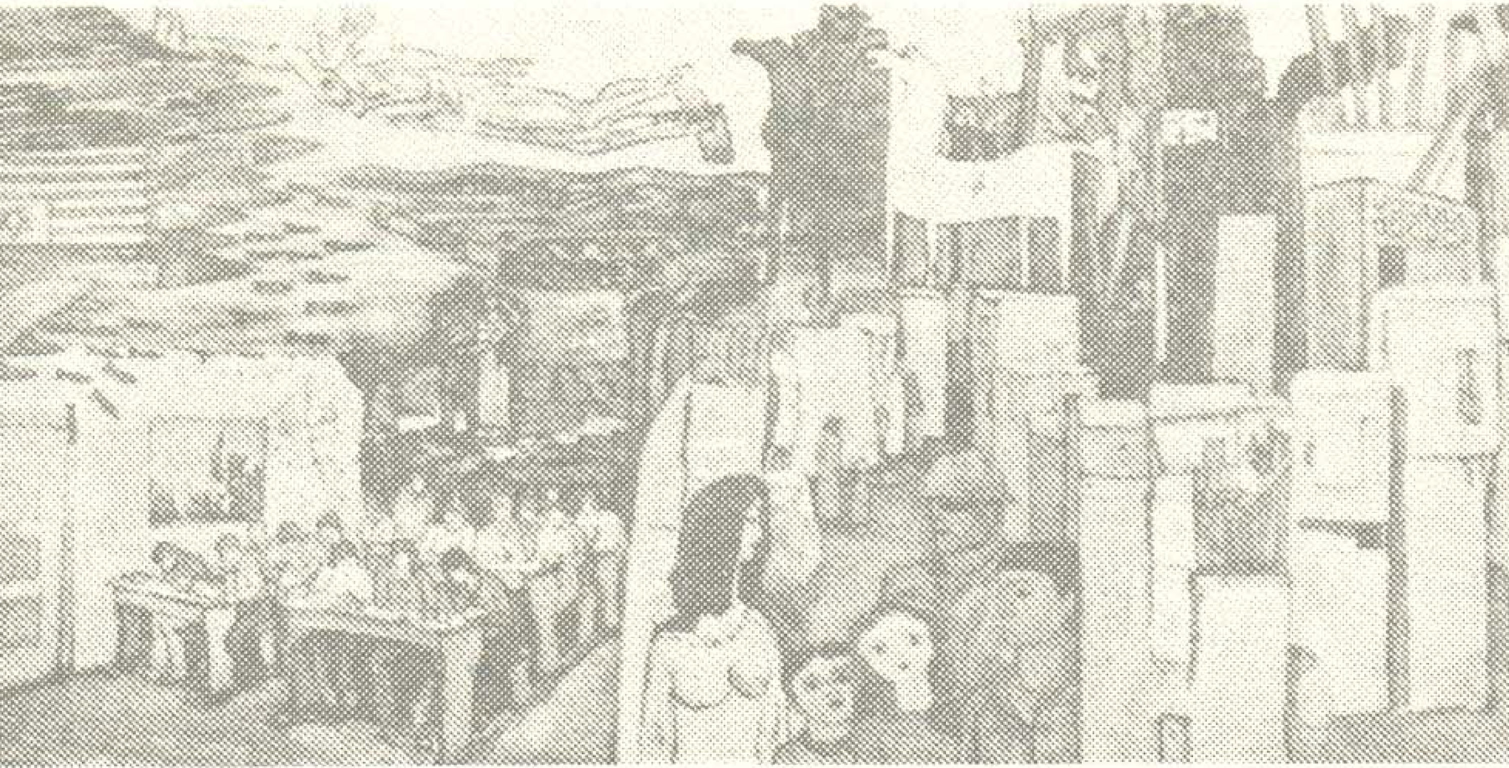
وحين تطورت الصياغات الفنية التقليدية مع الجيل الثاني من الفنانين ، وقدمت لنا الاساليب الحديثة في التعبير التي ارتبطت بالحداثة الفنية ، وبدأت تختلف مصادر الفنانين ، وبحوثهم التشكيلية ، تطورت الشاعرية كثيرا عما كانت عليه في البداية تحت تأثير توسع الاساليب الفنية وتطورها ، وتبدل المفاهيم السائدة .

وقد ارتبط هذا بشكل رئيسي بمفاهيم حديثة للشاعرية عرفها الفن العالمي وتأثر فنانونا بها ، ولسوف نعطي فكرة عن هذه المفاهيم الجديدة ، ولعل أهمها ما قدمه لنا الفنانون التشكيليون في الخمسينيات .

حين عرض الفنان (عبد القادر ارناؤوط) تجاربه الفنية الجديدة ، التي تأثر فيها بالفنان (بول كليه) ، كانت تلك هي البداية الاولى لمفهوم جديد للشاعرية ،



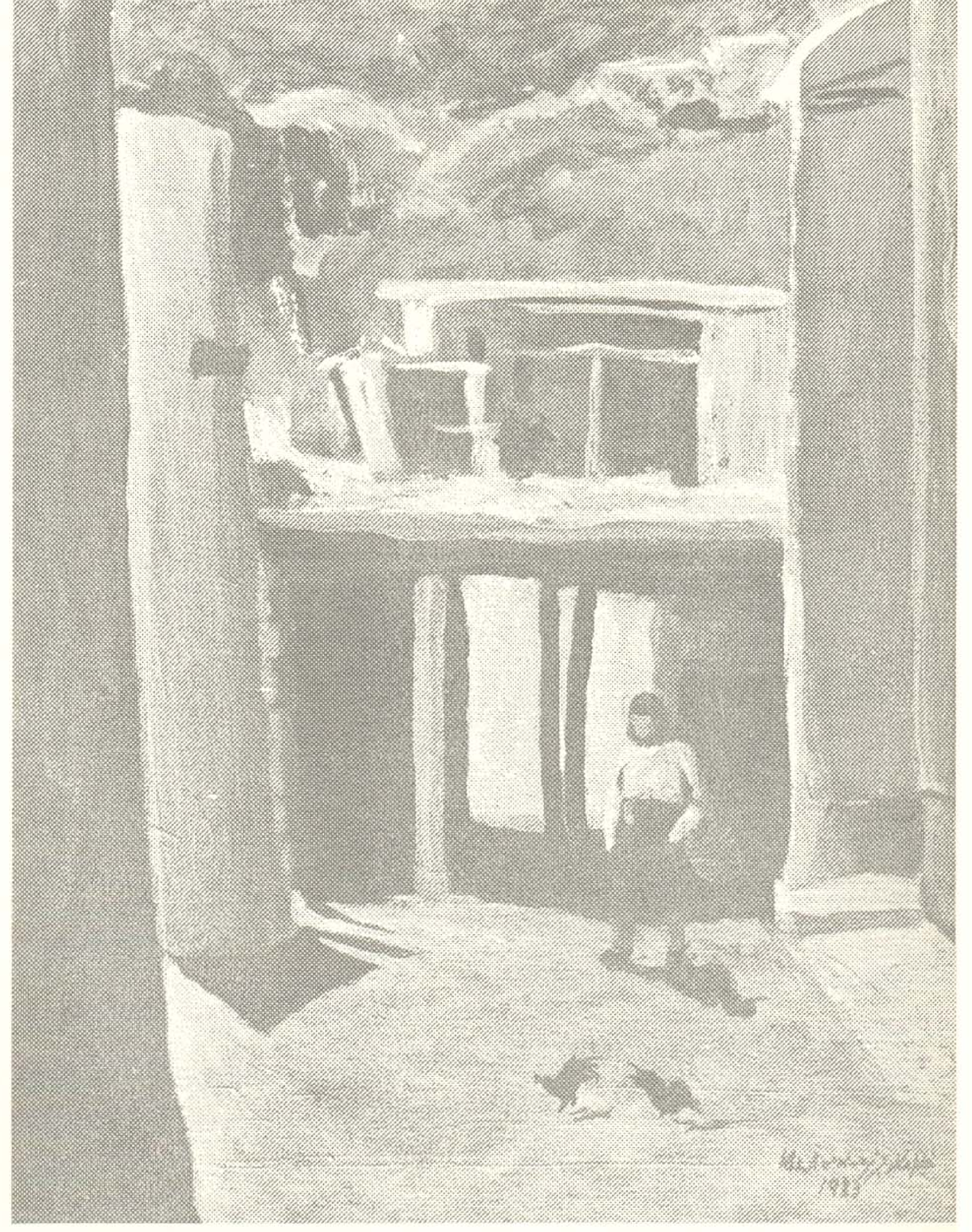
مشهد شاعري ... هو منظر للفنان نعيم اسماعيل



نشأت زعبي ... لوحة قومية صاغها بشاعرية



نذير اسماعيل ... منظر طبيعي شاعري .



خليل عكاري ... معلولا .. شاعرية الموضوع

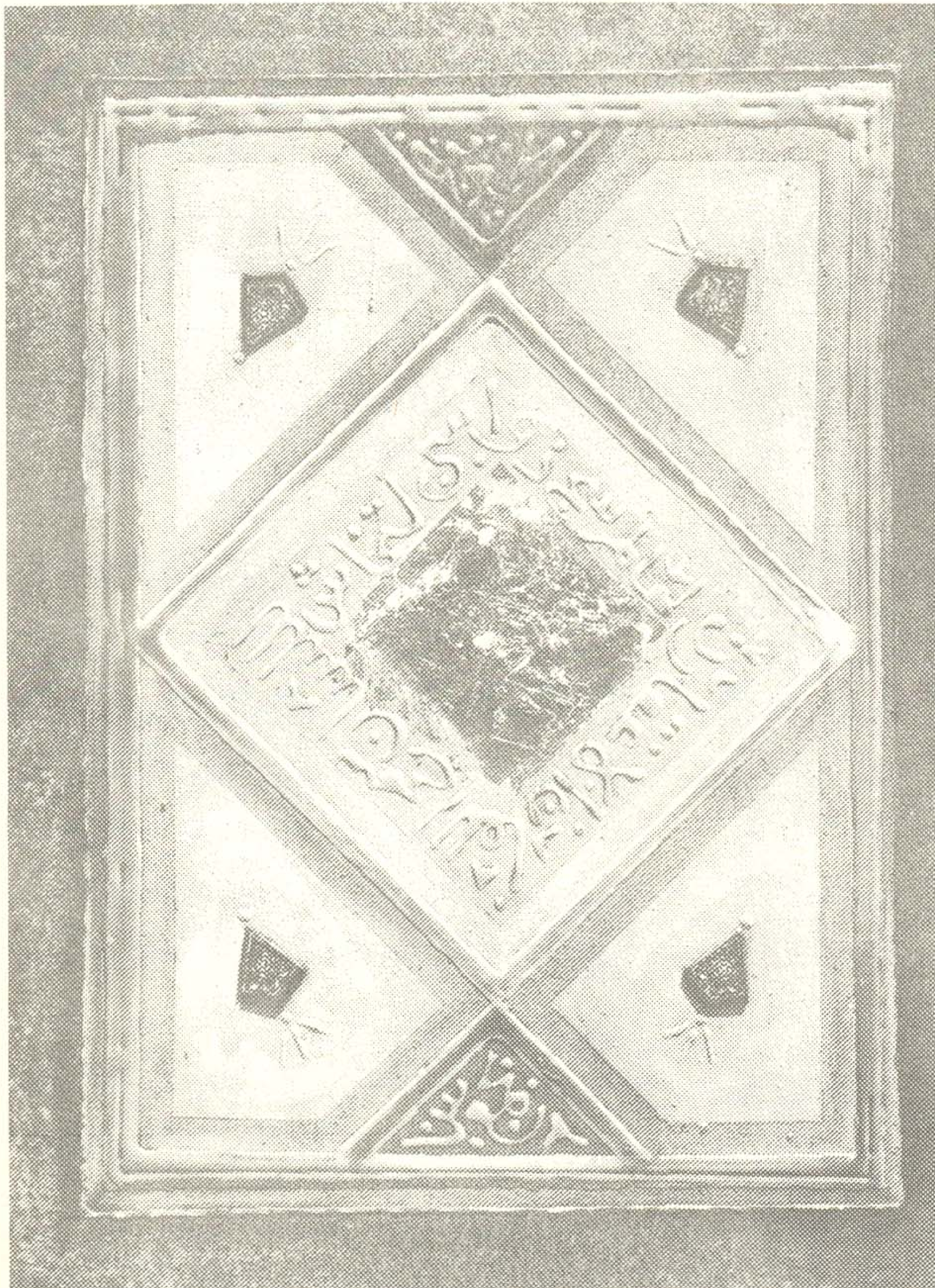


أسعد عرابي ... شاعرية اللون المناغم .

أن يكون التعبير الفني بالرموز البسيطة ، المنتزعة من الواقع ، والتي حملت الايحاءات الشاعرية ، وان في بساطتها وعلاقاتها مع بعضها ما هو شاعري ، فالشاعرية هي حالة من التنظيم للاشكال على مساحة اللوحة، وتحميل أي شكل للايحاء ليقدم الشاعرية ...

وهنا دخل الفن التشكيلي في مرحلة جديدة من الفهم للشاعرية على أنها صياغة فنية محضة ، مستقلة عن المفاهيم الشاعرية للموضوع وعن العلاقات اللونية ، فهي صياغة تشكيلية محضة ، ولها علاقاتها الصميمية بالتراث العربي الذي قدم لنا الرموز والاشكال التي أوحت بالشاعرية ، وساعدت على تشكيل جديد شاعري ، وهكذا نظم الفنان لوحته معتمدا على المفاهيم الحديثة للشاعرية على أنها في التفاصيل الصغيرة ، والرموز ، والاشارات التي رتبت بصيغة جديدة .. إنها حالة من تحميل اي عنصر ايحاء خاصا ليصبح شعرا ، ولا يقتصر على اللون أو الموضوع بل تعداه الى الاشكال الهندسية والرمزية .

وفي نفس الوقت ، تطورت الشاعرية لتشمل الخط واللون ، فاصبح بالامكان التعبير عن الشاعرية بأشكال لا متناهية ، لعل اهمها عدم تحديد الخط ، وعدم مطابقته للاصل ، وعدم تطابق اللون مع الواقع ، وتمرده على الشكل ، وانسجامه مع عالم الفنان الذاتي ..



عبد القادر ارناؤوط ... استخدام العناصر الزخرفية بشاعرية

وقد عبر عن هذه المفاهيم عدد هام من الفنانين التشكيليين ، لعل أهمهم الفنان (نشأت زعبي) حين رسم عدة مواضيع بشاعرية ، وعكس عن طريق التنظيم اللوني والشكلي هذه الشاعرية ، ولم يعتمد على المطابقة بقدر ما اعتمد على لغة خاصة بـه .

ان بناء اللوحة يعتمد على وجود عدة عناصر فيها ، وكل عنصر من هذه العناصر قد رسم بضربات فرشـاة متلاصقة ومتباعدة ، ملونة ومختلفة ، متداخلة وهي تتحرك يمينا ويسارا ، لتصل الى بناء اللوحة باللون نفسه ، وبشاعرية خاصة ، لكننا نحس بالعجينة اللونية ، بحركة الضربات وبغنى الصياغة وتفاعلها ، وقد استطاع (نشأت) معالجة كل الموضوعات التي مرت أمامه عبر هذه الصياغة التي تكشف عن أسلوب خاص في التعبير الفني يمكن أن نطلق عليه شاعرية حركة ضربات الفرشاة في اللوحة .

لقد قدم لنا الصيغة الشاعرية الفنان (الياس زيات) بأسلوب آخر مختلف كليا ، ان الشاعرية هنا هي شاعرية ملحمية خاصة هي في تفاصيل اللوحة مثلما هي في الكل ، تستعين بعناصر مختلفة لتقدم الرؤيا الخاصة ، وقد بدأ من اللون المميع المتحرك بعيدا عن الشكل ، والمنطلق مع العوالم الذاتية بدون تقيد بالواقع الخارجي ، وانتقل بعد ذلك الى اضاءة معينة تمر عبر اللوحة الى الناظر فتوحي بالعمق والقرب والملمس والايقاع الشاعري الضروري ، وأضيفت الى ذلك كله المضمون الانساني ، كما نراه في لوحته عن (الجرح) ، وهكذا توصل الى ملحمة شاعرية ، هي في مجمل هذه العناصر التي الفها مع بعضها ، وحين تدخل الكلمات الشاعرية ، والعبارات المختلفة ، التي أعطت الجو ما يساعده على التعبير عن الموضوع .

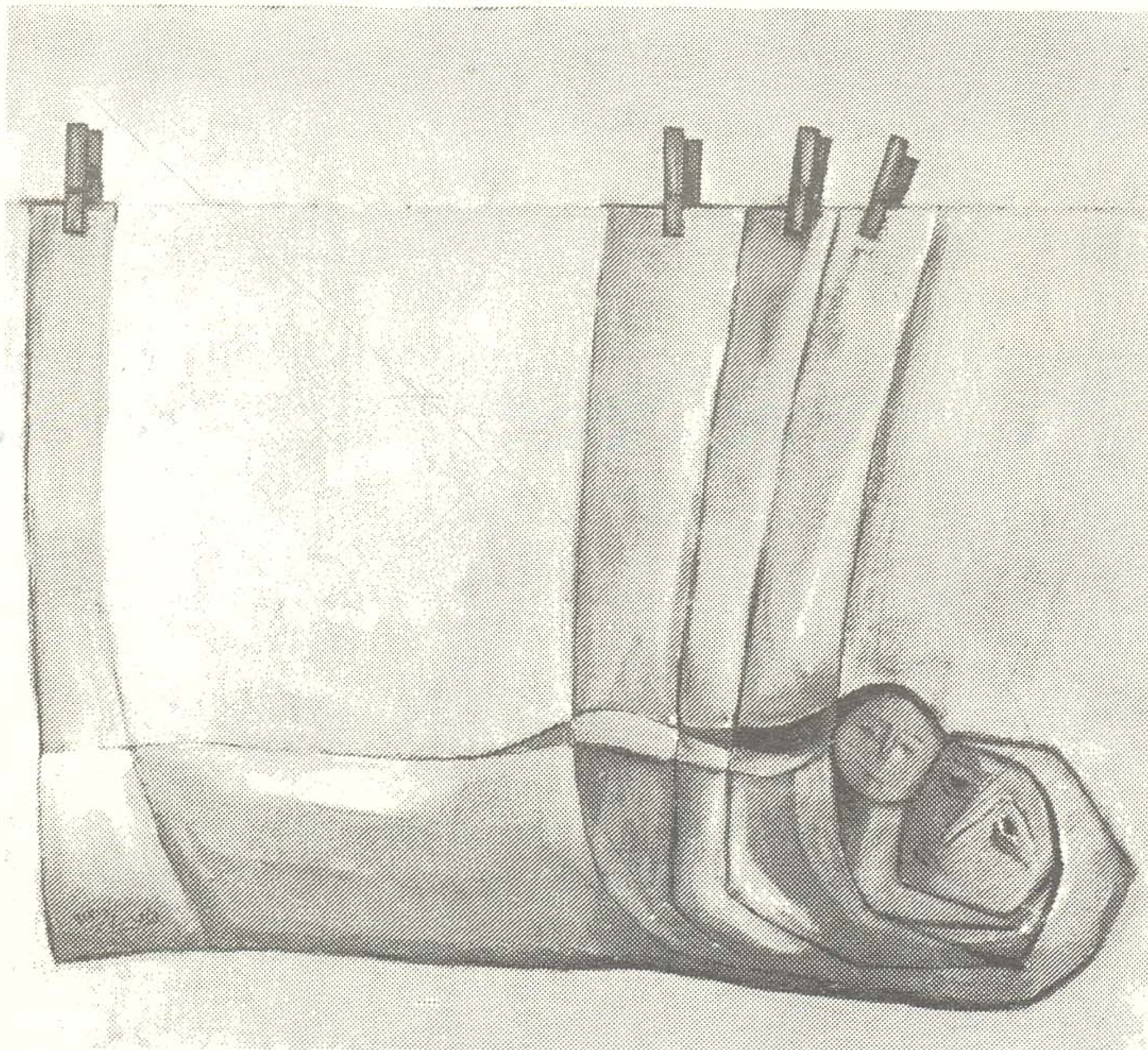
وهكذا ، وصلت اللوحة الى (الملحمة الشعرية التي تملك أكثر من عنصر يلعب دورا في التعبير الشاعري ، وان الشاعرية هي في أسلوب تنسيق هذه العناصر ، وحسن تفاعلها مع بعضها وتداخلها لتعبر عن المطلوب .

الشاعرية والتجارب المعاصرة

واذا انتقلنا الى التجارب المعاصرة التي قدمها جيل الفنانين الشباب ، يمكن أن نكتشف في هذه التجارب بعض الصيغ الشاعرية الجديدة ، التي تعكس عدة مفاهيم مختلفة للشاعرية ...



علي الصابوني ... صياغة خاصة للشاعرية



احمد دراق السباعي ... اسلوب خاص في التعبير عن الموضوع

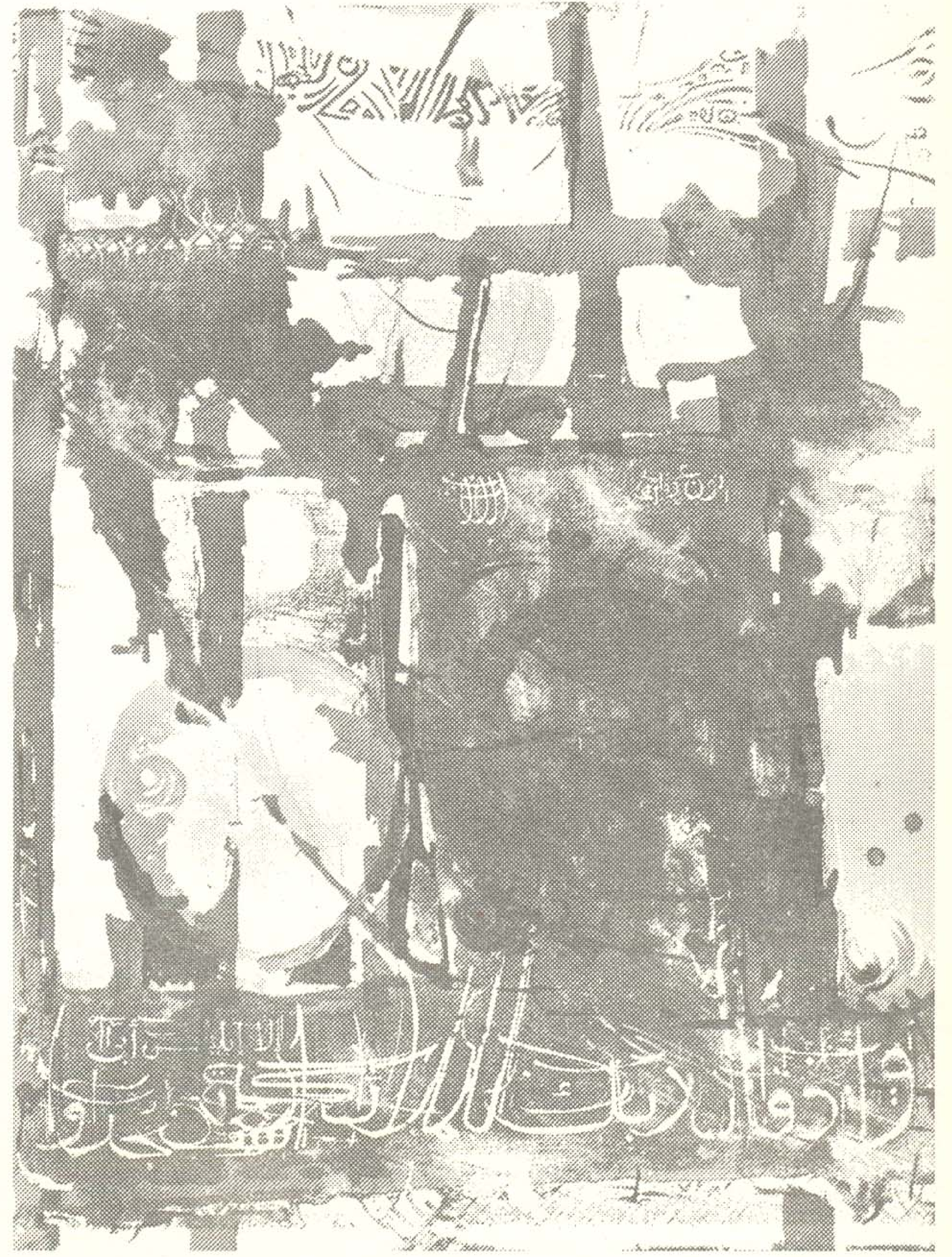
ولعل أهمها تجربة الفنانين الشباب الذين حاولوا ربط الشاعرية باللون ، وباللون المنسق ، واضافوا الى تجارب السابقين مفاهيما جديدة .. نحن نرى المشهد المرسوم بلون واحد ، تتحرك فيه الاشياء أو الذين جعلوا حركة اللون المميع هي الشاعرية ، أو علاقات الالوان في تناغمها وتداخلها ...

ولعل هذا هو الذي جعل التجربة الفنية تأخذ صيغة شاعرية خاصة . وان أفضل مثل على هذا الارتباط باللون ، الفنانون : (علي الصابوني) و (مصطفى النشار) و (رفيف الرفاعي) و (منى اسطواني) وقد أعطى كل واحد منهم صياغة خاصة للتعبير الشاعري ، ولكن ظل اللون هو الاساس في التعبير عن الرؤية .

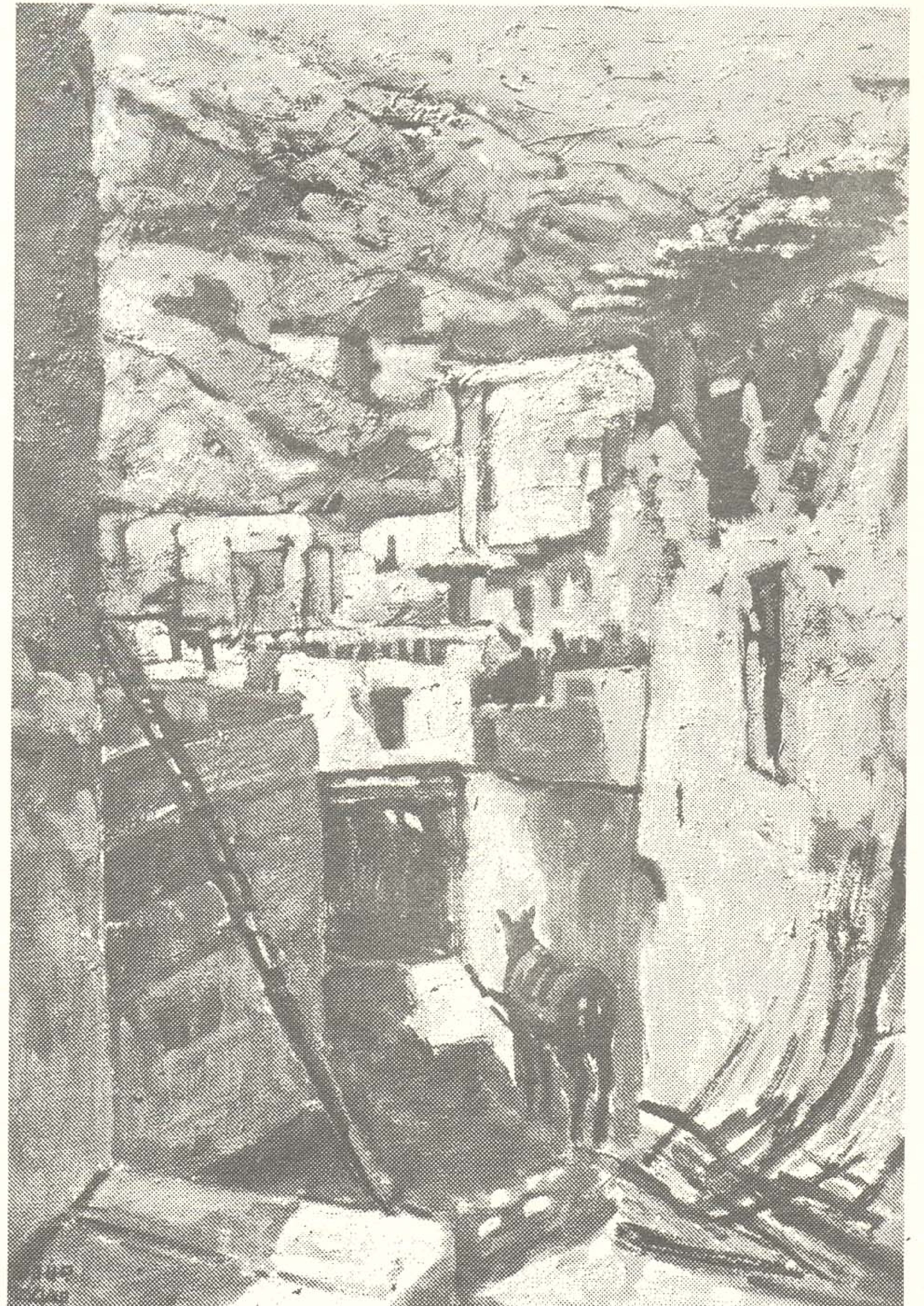
وهناك تجارب أخرى أعطت الشاعرية من خلال تنسيق العناصر مع بعضها ، واستخدام الرمز في علاقاتها ، والايحاء بعالم شاعري خاص ، وهو ما عبر عنه كثيرون من أمثال (أحمد دراق السباعي) الذي نراه يعطي ما هو بسيط ، من الاشكال المعبرة ، ضمن لون واحد ، لكن العلاقات بين أشكاله هي التي تأسر وتوحي بالشاعرية .

ونرى الشاعرية في تجارب فنانين آخرين جعلوا صياغاتهم بسيطة ، وألحوا على تناغم الاشكال وايقاعها ، وهذا ما عبرت عنه بعض أعمال (نذير اسماعيل) ، الصغيرة التي رسم فيها بعض الاشكال البسيطة المنتزعة من البيئة ، صحن معين أو اناء ، وعمل على اعطاء هذا الاناء صيغة شاعرية من أسلوبه في التلوين ، ومن صياغته للصحن الذي تعرض للنحت وهكذا فالاشجار أحيانا تصبح شاعرية حين يلونها ويعبر عن طريقها ، وكذلك التفاصيل والدقائق التي يضيفها .

وقد توصل الى هذه الصيغة الشاعرية عدد آخر من الفنانين من أمثال : (عبد الله مراد) في بعض بعض تجاربه التي قدمت لنا جوا مأساويا ولكن تنظيم اللوحة بلون واحد وعلاقات الناس مع بعضهم موحية بهذا الجو ، وهكذا دخلت الحركة الفنية في مرحلة جديدة هامة ، لم تعد الشاعرية فيها مجانية ، فنا متناغما بل هي رؤية جديدة تلتقي المأساة بالشاعرية وتتفاعلان ، وتتداخلان مع بعضهما ، وتساعد كل واحدة منها الاخرى على التعبير ، وخصوصا أن اللوحات قد أصبحت تحمل أكثر من عالم واحد ، وتعبر عن أكثر من جانب وحيد ، وهكذا عبر الفن عن كافة مفاهيم الشاعرية ، التي عرفها الفن العالمي... وتمكن من استيعابها والاستعانة بها ليقدم الواقع .



علي سليم الخالد ... شكل آخر من التعبير الشاعري



جورج جنورة ... مشهد شاعري من معلولا .

الشعر والفن التشكيلي

١

طارق الشريف

في بداية هذا الحديث عن (الفن التشكيلي والشعر) نستطيع القول بأن بينهما صلة قديمة، وعميقة الجذور، فقد عبر (سيمونيدس) منذ القديم عن هذه الصلة قائلا :

- ان التصوير شعر صامت ... والشعر تصوير ناطق كلاهما كانا وسيلة تعبير يستخدمها الانسان ليعبر عن مشاعره ، ونحن سنتوقف عند بعض مظاهر هذه الصلة ، وعلى تداخلها في هذا القرن ، وعن تشابك التعبير الفني بين الشاعر والفنان ، وتداخل الصورة التشكيلية في الصورة الشعرية المعاصرة ، وعن تلاقي الشعراء والفنانين التشكيليين على أهداف واحدة ، لقاءات ، ومواقف واحدة ، ودعوات لشعر جديد وفن حديث ، الشعر فيه له قيمة اللوحة ، واللوحة تنطق بما هو شعر حلال .

وحتى نتمكن من التقاط مظاهر اللقاء والتداخل هذه لا بد لنا من القول بأننا لم نعرف عصرا ارتبط الشعر بالفن كهذا العصر ، ولا فترة تلاقى الشعراء مع الفنانين كهذه الفترة ، ولهذا اللقاء أسباب سنشرحها في هذه الدراسة .

لكن قبل ان نخوض في هذه المظاهر أحب ان أتوقف عند مرحلة هامة من تطور الشعر المعاصر في نهاية القرن التاسع عشر ، وبالتحديد فترة تجديد الشعر المعاصر .

وهذه المرحلة كانت حافلة بنقاط اللقاء التي مهدت لمزيد من التفاعل وأعطت ما هو متميز ومفيد للفن والشعر على حد سواء ، وفي الواقع ان جذور اللقاء ترجع الى (الرومانتيكية) اذ سعى الشعراء والفنانون الى تحقيق اهداف واحدة في رسومهم وكتاباتهم ، وكانت تلك الفترة بداية اعتراف الشعراء بأهمية الفن التشكيلي، ذلك لان (الشعر) ظل أرقى الفنون وأكثرها رفعة وقيمة ، حتى قدوم (المرحلة الرومانتيكية) التي شهدت مرحلة رسم الشعراء فيها اللوحات الفنية ، واستخدموا بعض صور تشكيلية في أشعارهم ، ولا يغيب عنا أن لكل من (فيكتور هوغو) و (وليم بلاك) رسوما متميزة ذات قيمة فنية كبيرة .

لقد اعتاد النقاد على ربط حركة تجديد الشعر الحديث بثلاثة عمالقة هامين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانوا سباقين لتطوير الشعر المعاصر، وهما (بودلير) و (رامبو) و (مالارميه) فهم قد وطدوا اتجاها حديثا ، وكان لهم التأثير الكبير على الشعراء المعاصرين ، لقد طوروا الموضوعات واساليب التعبير ، بحيث دخل الشعر مرحلة الحداثة .



سلطان مراكش ... للفنان دولاكروا



الحرية تقود الشعب ... للفنان دولاكروا .

وإذا درسنا نتاج هؤلاء الشعراء نكتشف أن حركة تجديد الشعر قد تأثرت بالفن التشكيلي ، كما تأثرت حركة تجديد الفن التشكيلي في القرن التاسع عشر بما كتبه هؤلاء الشعراء وتوصل الشعراء والفنانون في نهاية القرن التاسع عشر الى أهداف واحدة لحركة التجديد ، وعبروا عن لقاء الشعر والفن التشكيلي ، بل عن (وحدة الفنون) و (الاحاسيس) و (وحدة المواضيع) ، وتشابك صيغ التعبير الشعري والموسيقي والفني ، وتداخل الحواس ومحاكاة الموسيقى ، وتبادل الصيغ الفنية والتأثر بما تحققه الفنون من تطور .

وهكذا ولدت (الرمزية) في الشعر و (الانطباعية) في الفن التشكيلي ، وبدا واضحا أن خلق لوحة شاعرية محضة هو هدف الفنانين في النهاية ، مثلما كان هدف الشعراء الوصول الى صور مموسقة معبرة ، وهكذا تأثرا بهدف واحد ، وسعيا الى ما هو مشترك .

وحتى نعطي صورة عن هذا اللقاء الاول الهام بين الشعر والفن التشكيلي ، لا بد لي من أن أقدم بعض التفاصيل الهامة التي سآخذها من كتابات (بودلير) و (رامبو) و (مالارميه) ، وادرس تأثيرات الفن التشكيلي عليها تمهيدا لدراسة تأثيرات النتاج الشعري لهؤلاء على الفن المعاصر في بداية القرن العشرين .

بودلير

لم يكن (بودلير) شاعرا مجددا فحسب بل كان ناقدا فنيا ، تابع المعارض بين عامي (١٨٤٥ — ١٨٥٩) ، وعبر تسعة عشر عاما قدم لنا المقالات المتعددة التي تدل على اطلاع متميز ، وعلى وعي لدور الفن التشكيلي المعاصر له ، كما تكشف عن تأثره بما كان يراه من فن ، لقد كان (بودلير) أحد نقاد الفن الهامين بل كان أحد أهم نقاد الفن في القرن التاسع عشر .

ولقد اعتمد في منهجه النقدي على نظرية جمالية ، وكان أول ناقد يملك هذا المنهج ، ولهذا كان تأثيره عظيما .

ان الفن الجيد هو كالشعر الجيد يجب أن يتحرر من القيود التقليدية ، ومن محاكاة الواقع ، ويجب أن يتحرر من المفاهيم الجمالية التقليدية ، لهذا فتذوق اللوحة كتذوق الشعر يعتمد الخيال ، الذي تثيره اللوحة ، أكثر من اعتماده على البحث عن تقليد الواقع ، والمطابقة معه ، وهكذا بدأ النقد الفني يعطي للمتذوق دورا في التذوق لم يكن يعطى لـه ، لان على الفنان والشاعر أن يتركا للمتذوق فرصة في المشاركة بخياله وأحاسيسه في أكمال العمل الفني ، وكل عمل فني يحذف دور المتذوق يبدو أقل أهمية من عمل آخر يعطي المتذوق فرصة ليشارك بخياله في التذوق .

ولم يقتصر (بودلير) على هذه النظرية بل كان أحد النقاد الذين بدأوا يميزون بين جمال الفن وجمال الطبيعة ، ولهذا يقول :

— « ان المزية المدهشة للفن هي أن الشيء المخيف المفزع يصبح جميلا عندما نعبر عنه تعبيرا فنيا ، وان الالم الذي يخلقه الايقاع والتكوين ... يملأ الروح بالفرح الهادىء » .

ولقد حقق (بودلير) في أشعاره الكثير من هذه الافكار ، وعبر عن فهم أساسي أخذه عن الفنانين ، يقول بأن الفن لا علاقة له بالاخلاق التقليدية، ولا بالجمال التقليدي ، وهكذا برزت نظرية تربط الفن بالقبح والشذوذ والغرابة واللاأخلاقية ، وهي تمثل أشكال تحدٍ مختلفة على الصيغ الاخلاقية المتميزة في الشعر والفن التقليديين ، وهذا ليس غريبا عن الفن المعاصر له .

لقد رسم (دومييه) الوجوه القبيحة والدميمة وشوه الوجوه ، ورسم (كوربيه) ما اعتبر لا أخلاقيا ، وأرادوا أن يقدموا الواقع بكل بشاعة ، دون أن محاولة لتجميله ، انهم أرادوا الواقع عاريا .

ولم يكن ذلك غريبا على الفن التشكيلي قبل (بودلير) ، فقد رسم (رمبرانت) الوجوه البشعة ، وكذلك فعل (غويا) ، وأحب (بوش) هذه الوجوه ، بل اعتبرها أهم من الوجوه الانيقة وكذلك فعل (بروغل) حين رسم موضوعات الحياة اليومية .

الفن اذن ليس الجمال ... كما تصوره الكلاسيكيون، انه البشاعة المصورة بجمال ... وهكذا كان نقد بودلير يتطابق مع أشعاره .

وان ديوانه (أزهار الشر) ، يعكس عملية دمج الجمال بالشر والقبح ، حيث تلتقي الزهور مع الشرور على مائدة واحدة .

ومن هذه الزاوية تبدو تصورات (بودلير) لمفاهيم الجمال تمثل شيئا معاصرا عرفه الفن التشكيلي ، واستقاه (بودلير) بالتأكيد من الفن التشكيلي ، الذي كان يناضل حتى يؤكد على الفكرة منذ فترة طويلة ، في صراع بين القيم الجديدة والقيم التقليدية .

ولهذا نستطيع أن نفهم تعريف (بودلير) للجمال حين يقول :

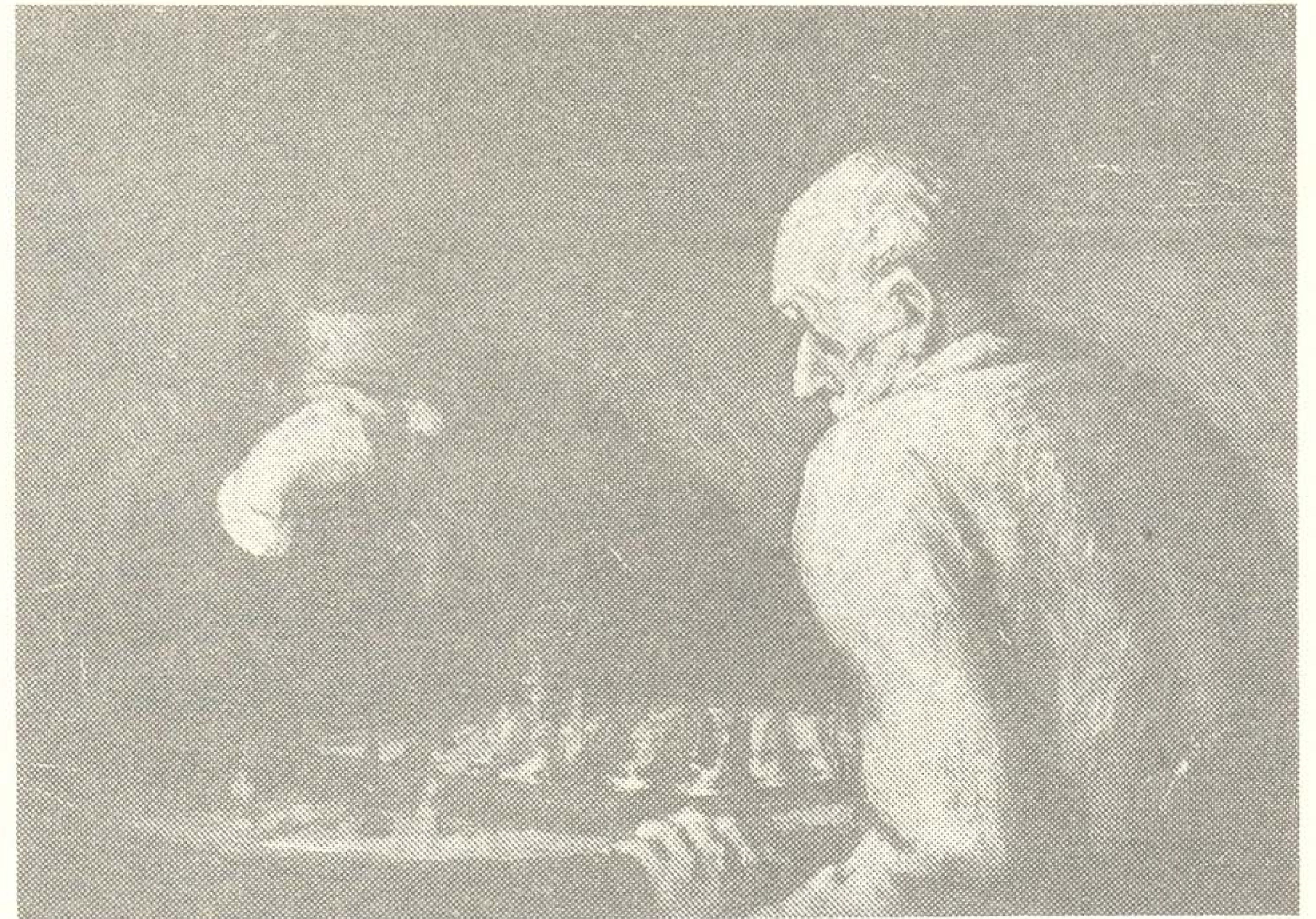
« هل أتيت من أعماق السماء
أو صعدت من الجحيم
أيها الجمال ... نظرتك الشيطانية أو الملائكية
تسكب الخير والشر ... بلا تمييز
ولهذا فأنت تقارن بالخمر »

لكن (بودلير) لم يكن ينطق في نظريته الجمالية من التأثر بالاتجاه الواقعي الذي كان يعاصره ، ومن أشكال التعبير المرتبطة بالواقعية ، انه يرفض القيم التقليدية ، ويرفض الشكل الواقعي من التعبير الفني على حد سواء ، ليتوصل الى صيغة جديدة من التعبير ، وهنا نحس بأن (بودلير) قد تأثر بالفنان الشهير (دولاكروا)، تأثرا واضحا ، وحاول تطبيق نظرياته النقدية الفنية على أعماله بوضوح ، ومدحه في مقطع كامل من قصيدة شهيرة له .

ان (دولاكروا) هو نموذج الفنان المتميز ، ولكن



موضوع كلاسيكي صاغه دولاكروا ببشاعة .



دومييه ... التأكيد على البشاعة .



روبنز ... التكوين الحركي ضد الكلاسيكية .



غويا ... الصياغة
المجردة للفنان غويا

لماذا هذا الاعجاب ؟.

يقول (بودلير) :

- ((ان اللون عند دولاكروا يفكر بذاته مستقلا عن الاشياء التي كان يكسوها)) .

ويقول في مقطع آخر :

((ان دولاكروا يريد أن يجعل الخطوط والالوان تتحرر من قيد الاشكال والموضوعات)) .

ان (دولاكروا) يريد الانطلاق من القيود التقليدية، ليعبر عن الروح ، ولهذا لا يتقيد بالواقع عند الرسم بل يلجأ للخيال ، ويقدم الحركة والانفعال الانسانيين.

ولهذا فاللوحة كما يفهمها (بودلير) هي التي تتحرر من الموضوع والقيم التقليدية ، لتعبر بايقاع وتكوين ، بل تصبح هي هذه الايقاعات اللونية ، التي تترك للخيال فرصة ليلعب دوره عند الفنان ، وعند المتذوق .

وان أشعار (بودلير) كانت تسعى الى نفس الشيء انها تدين المواضيع التقليدية، والقيم الجمالية، وتحاول التحرر منها كلها .

ولم يقتصر (بودلير) في اهتماماته على النقد ، بل قدم لنا شعرا نقديا حاول تقديم آرائه عن طريق هذا الشعر ، وهو ما حاوله في قصيدة المنارات الشهيرة التي يقول في مقطع منها :

- ((روبنز نهر النسيان ، حديقة التكاسل
ووسادة من أجساد نضرة ، يستحيل معها الحب
لكن الحياة زاخرة ، لا تفتأ تضطرب بلا توقف
اضطراب الهواء في السماء ، والامواج في البحر)) .

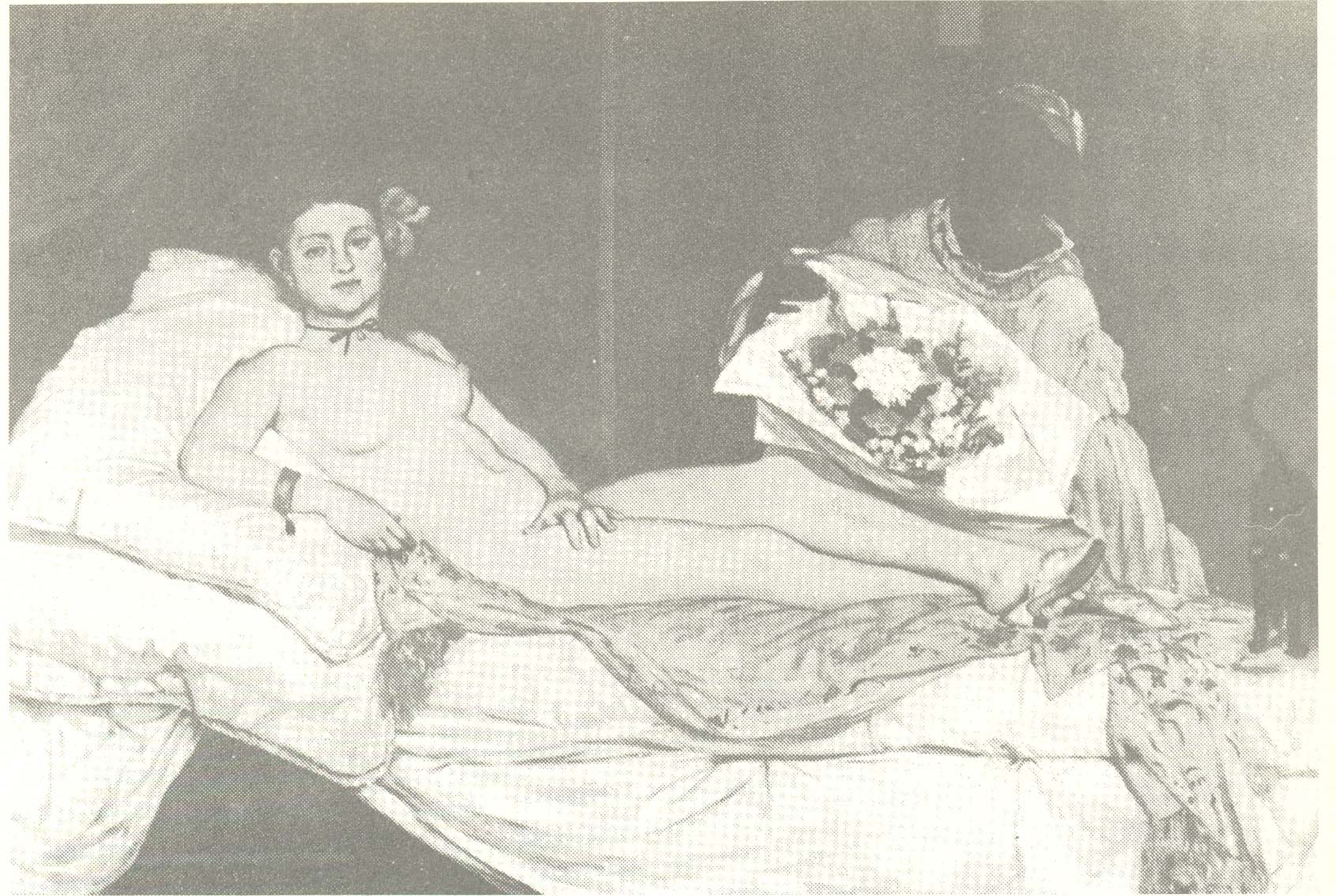
ان من الواضح أن (بودلير) يريد أن يقدم لنا فكرة عن تكوينات (روبنز) وموضوعاته ، التي تتميز بالحيوية والحياة ، وهذه التكوينات قد أثرت بوضوح على (دولاكروا) وعلى الفن المعاصر لبودلير ، وهي تمثل الجانب الايجابي في أعماق (روبنز) كما يقدمه (بودلير) .. لكن ... الجانب الآخر السلبي يعبر عنه بقوله ((الاجساد الحية يستحيل معها الحب)) ان (روبنز) ما زال مثاليا وفي هذا التعبير قدم لنا رأيه ، ذلك المرأة التي يقدمها روبنز ليست المرأة الواقعية الحية .

وهكذا نحس بأن اطلاع (بودلير) كان واسعا ، ونقده عميقا يعكس أفكاره ويعبر به عن وجهة نظره .

وحين يتحدث عن (غويا) فيقول :

- ((غويا حلم رهيب مليء بصور غريبة
وأجنّة تشوبها ساحرات في أعياد السبت
وعجائز يتزين أمام المرايا ، وطفلات عاريات
يغوين الشيطان حين يحكمن شد جواربهن)) .

لقد اختار بعض مشاهد من أعمال (غويا) ولم يكن اختياره عبثا ، بل يتفق مع آرائهُ ، ومع ما أوحت له به هذه المشاهد التي لا نتصور بأنه لم يتأثر بها ، ان (غويا) ذلك المبتكر لعالم خيالي ، الذي يعارض



مانيه ... اولمبيا لوحته
الهامة المعبرة عن الفن الحديث

التقليدي والاخلاقي ، ويرفض تجميل الواقع ، والذي يعطي المتذوق فرصة ليتذوق .

لكننا لن نفهم مدى تأثر (بودلير) بالفن التشكيلي ما لم ترجع لاشعاره، ذلك لان هذه الافكار التي استقاها قد عكستها أشعاره بوضوح تام ولسوف نختار قصيدتين هامتين لبودلير ، لنقدم وجهة نظرنا من خلالهما .

في القصيدة الاولى وهي بعنوان (التجاوب) يقول بودلير :

« الطبيعة معبد أعمدته حية
تهمس أحيانا بكلمات غريبة
هناك حيث يمر الانسان ... عبر غابات من الرموز
فتلقاه في كلمات أنيسة
وبنظرات هي أصداء تأتي من البعيد
فتأتلف في وحدة عميقة مظلمة كالعمق
وحدة واسعة كالليل كالبهاء
العطور والالوان والاصوات
تتجاوب في وحدة عميقة
ثمة عطر غض كجسد الاطفال
عذب كنغم المزمار
أخضر كالمراعي
وثمة عطر آخر مظفر ثري كالفساد
مثل العنبر والمسك والبخور
يغني تجليات الروح والحس » .

وحتى نتمكن من شرح آراء (بودلير) في الشعر لا بد لنا من أن نحاول تحليل معاني القصيدة ، ونتوقف عند بعض مقاطعها ، ان الطبيعة معبد قديم، عليه كتابات قديمة غريبة ... يمر الانسان عبرها كما يمر من غابة رمزية وتتصاعد ... الاصوات والنظرات والكتابات التي تمثل الاصداء لما هو بعيد ، وتختلط كلها في وحدة، فيرى الانسان ويسمع ويشم عطورا مختلفة ، مندمجة معا ... هذه العطور تملأ الغابة تختلف عن بعضها ، بعضها قريب كالمراعي جمال مباشر حسي ، وبعيد كالمسك والعنبر والبخور ، يقدم لنا عالما غريبا عميقا ، ويختلف عن العطر الاول لهذا السبب .

ولقد حاول نقاد الادب أن يجعلوا من هذه القصيدة بداية للرمزية ، وذلك لان تقدم لنا الاحاسيس المختلفة المختلطة ، ووحدة الفنون ، ونحن نود أن نؤكد على هذه التقسيم لعالمين،ويعكس العنبر والمسك والبخور في هذا العالم ، حيث يختلط القبح بالشر والقبح بالزهور ، وهو عالم ثري كالفساد ، ان الشاعر والفنان هو الذي يكتشف هذا العالم ويعبر عنه ، ويصل لاعماقه .

ان الشاعر اذن مطالب بتقديم عالم جديد ، وكشف أسرار الكون الخفية ، التي تختفي خلف المظاهر ، الشاعر وحده يصل الى ذلك ، انه القادر على التعبير عن طبيعة الاشياء الحقيقية وكنهها ، اذ يلتقط من خلف الاختلافات الشيء الاساسي وهو ما يعبر (بودلير) بقوله :

« ان مهمة الشاعر أن يكون الاشياء ويضيئها بروحه ، ليعكس ذلك في أرواح الآخرين » ..

ان كلمة يلون « Illuiminate » تعني اشراق الالوان ، كأنه يوجه نورا الى شيء خفي فيكشفه،يعكسه في أرواح الآخرين .

وهذه الكلمات تدل عن روح الاستشراق التي توضحها عبارات بودلير ، ان هذه الروح لم تسيطر على شعر (بودلير) بل سيطرت على لوحات (دولاكروا) حين زار المغرب وأضاءت ألوانه ، فقدم لنا عالما غريبا كله السحر الشيطاني العجيب الذي يفتن المستمعين ، ويجعلهم يعيشون حالة خيالية لابعد الحدود .

أما القصيدة الثانية ، فهي دعوة للرحيل توضح لنا مدى ارتباط (بودلير) بالعوالم الخيالية الغريبة ، ومدى قدرته على استخدام الرموز المستوحاة من الشرق للتعبير عن هذه العوالم وفيها يقول :



مانيه ... عازف المزمار الشهيرة

« يا ابنتي ويا أختي
فكرا في الحلاوة ...
وفي الذهاب للعيش معا
تحبان اللذة
تحبان وتموتان
في عالم يشبهكم
الشموس فيه ندية
والسموات مغطاة بالغيوم
تملأ روحي بالفتنة
لان السر الخاص بالعيون الخائنة
يشع من خلال الدموع
هناك لا يوجد الا النظام والجمال
البذخ والهدوء واللذة
الاثاث يلمع وهو مصقول بفعل السنين
يجمل غرفتنا
بالازهار القليلة
التي تختلط أريجها
برائحة العطور الغريبة
والسقف الفني
والمرايا العميقة
والشرق البهي
كلها تتحدث الى الروح سرا
بلسانها الناعم المحلي
هناك لا يوجد الا البذخ والهدوء واللذة ...
سترى في هذه الاقنية
الاواني نائمة
مع أن طبيعتها أن تصخب
انها صنعت كي ترضي
رغبتك البسيطة
ولقد جاءت من أقصى المعمورة
الشموس الغاربة
تغطي الحقول ، والاقنية والبلدة كلها
بالزنبق والذهب
العالم سينام في الوهج الحار
هناك لا يوجد الا النظام والجمال
البذخ ، والهدوء ، واللذة » .

ومن الواضح أن (بودلير) تصور هذا العالم الغريب الخيالي ، على أنه الشرق ، الحافل بالرموز ، حيث ارتبطت اللذات بالزخارف والراحة والبذخ بما يقدمه هذا العالم، وحين يتحدث عن هذه الاجواء يذكر الازهار والعطور ، ويربطها بمتعة بصرية ولونية ويذكر الحر والضوء ، انه يذكرنا بدولاكروا من جهة ، ولكنه في نفس الوقت يؤكد على نظريته في تمازج أحاسيس الرؤية الممتعة ، بكل الاحاسيس الاخرى .

وحين أراد (ماتيس) التعبير عن عالم مريح ، فن



رونوار ... لوحة تعبر عن الحياة الجديدة والحركة

يرضى الانسان المتعب ، والعامل المجهد ، قدم لوحة اختار هذا العنوان ، انه يكشف لنا عن مدى تأثر (ماتيس) في لوحاته ، بالشاعر (بودلير) ، لان ماتيس كان يريد ان يعكس عالم (بودلير) ويقدمه فوجد في الفن العربي غايته .

رامبو

لقد أخذ علاقة (رامبو) بالفن التشكيلي شكلا أكثر عفوية من (بودلير) ، لكن الواضح أن تأثر (رامبو) بالاهداف الاساسية لحركة التجديد الشعري ، جعلته يجد في الفن وسيلة مساعدة له لتحقيق أهدافه .

يقول (رامبو) في قصيدة له اسمها (فينوس) :

« والرقبة بعد ذلك مكتزة بالشحم وداكنة
والكتفان العريضان بارزان ، والظهر القصير معوج
والدهن يلمع تحت الجلد كالاوراق الملساء
والاستدارة أسفل الظهر ، تبدو شديدة الانتفاخ» .

وهنا يكشف لنا عن تأثر بالمفاهيم الفنية التي بدأت ترفض الجمال التقليدي الكلاسيكي ، وبالتالي يبحث عن فينوس جديدة قد تكون افريقية ، انه يقدم الجمال الغريب والشاذ عن المألوف ، ولم تعد الغرابة مجرد لوحة يرسمها فنان مثل (غويا) بل انخرط (رامبو) في تجربة حياتية كاملة ، شاذة فالتصرفات تكاملت مع الافكار ، وقدمت كلها مفهوما جديدا للفن ، لا علاقة له بالقيم التقليدية .

ويمكن الحديث عن التجربة الرمزية عند (رامبو) ، ونلخص هنا ما كتبه في كيمياء الكلمة :

« لقد ابتكرت لون الحرف الصوتية A اسود و E ابيض و I احمر و O ازرق و U اخضر لقد حسبت شكل ولون كل حرف ساكن واوهمت نفسي بأنني تمكنت بفضل الايقاعات الفطرية من اختراع كلمة أو لغة شعرية يمكن أن تصبح في متناول جميع الحواس في وقت قريب » .

ومن الواضح أن هذه العملية تؤكد على أهمية تمازج الحواس وتداخلها ، وعلى علاقة اللون بالايقاع الفطري ، وارتباط موسيقى الكلمة ولونها أساسي ، وهو أساس من أسس الشعر الحديث .

ويتحدث (رامبو) عن (انفعالات حمراء) ، وعن (سرب أبيض من الاحلام الغامضة) وعن (الهواء الازرق) و (الضباب البنفسجي) و (التيار الاسود) و (الظلام الاخضر) .

وهذه الصور أصبحت أساس تجربة الشعر عنده ، فهو يضيف لكل صورة لونا ، هو الجانب الذاتي من التعبير ، ولا تبدو الالوان مألوفة ، ومطابقة للواقع

الخارجي ، لكنها رموز تكشف عن عملية خلق جديدة للون ، كما يفعل الفنان ، وهكذا ارتبطت الالوان بايقاعات فطرية خاصة تساعد على ربط الصورة المرئية بعالم جديد ، ان الكلمات تخلق من جديد بلون يضاف اليها ، وهذا ما يعبر عنه (رامبو) حين يتحدث عن (الاشراقات) .

إن الاشراقات هي كلمة يتدخل الفن التشكيلي فيها ، فالفنان يبحث عن عالم جديد ، فلا يجد معبرا عنه الا اللون ، وهكذا يعكس الاحاسيس متداخلة مع الالوان ، ويمكن أن نفسر ذلك في (قصيدة المركب النشوان) ، إن (رامبو) كان يبحث عن هذا العالم الجديد ، في مركب بلا بحارة ، يسير عبر أنهار غريبة في عوالم ، ليصل الى البحر .. الى الحرية المطلقة .

إنها صيغة من صيغ البحث عن عوالم أخرى ، غير عالم الواقع ، شكل من الفرار من قسوة هذا الواقع وظلامه ، الى عوالم أخرى ، رغبة عارمة للوصول لتبديل هذا العالم ، بما هو أكثر إشراقا مما نرى .

مالارميه

وإذا قدم لنا (رامبو) و (بودلير) شعرا جديدا



روبنز ... التكوين الحركي والحيوية المترابطة .

متمردا على الصيغ التقليدية ، متأثرين بالفن التشكيلي ، فقد اوصل الشعر على يد (مالارميه) الى مرحلة أكثر شكلية وذاتية .

وهكذا انتقل الشعر الى مرحلة تتجاوز التأثر ، الى ابداع خاص ، وهذا الابداع قد أثر على الفنانين ، إن شخصيته مالارميه كانت عميقة التأثير على الفن التشكيلي ، عميقة التأثير على (جوستاف مورو) الرمزي و (كلود مونيه) الانطباعي المعروف .

لقد كان (مالارميه) صديق (مانيه) ، ورسم (مانيه) لوحة شهيرة له ، لكن الشيء الهام هو أن الانطباعيين رسموا ما كان يحلم (مالارميه) في تحقيقه ونراه في أعمال (مونيه) .

يقول مالارميه :

« إن الشيء الهام هو أن ترسم الاحساس الذي يصدره الشيء وليس الشيء نفسه » .

وهذا يمثل هدف الانطباعيين ، لكن (مالارميه) و (الانطباعيين) فقد خاضوا تجربة هامة ، وهي ضرورة تدمير الواقع الخارجي في العمل الفني ، من أجل واقع جديد ، تلك التجربة الصوفية التي عاشها (مالارميه) وتوصل فيها الى (عالم جديد) .

كان (مالارميه) يقول :

ـ « لقد مت .. وبعثت » .

وفي عبارة أخرى :

ـ « لقد أصبحت لا شيء مرة أخرى » .

وفي هذه التجربة الصوفية ، قادته الى محاولة تشبه ما حققه الصوفيون الشهيرون في التاريخ العربي ، لا بد من موت .. وبعث جديد روحي ليولد الانسان مرة أخرى ، حتى يتخلص من كل آثار المرحلة الاولى ، التي كان يتأثر بالواقع الخارجي ، إن العالم الجديد هو الحياة الحقيقية وان موته وبعثه وسيلة للوصول الى **عالم مجرد محض .**

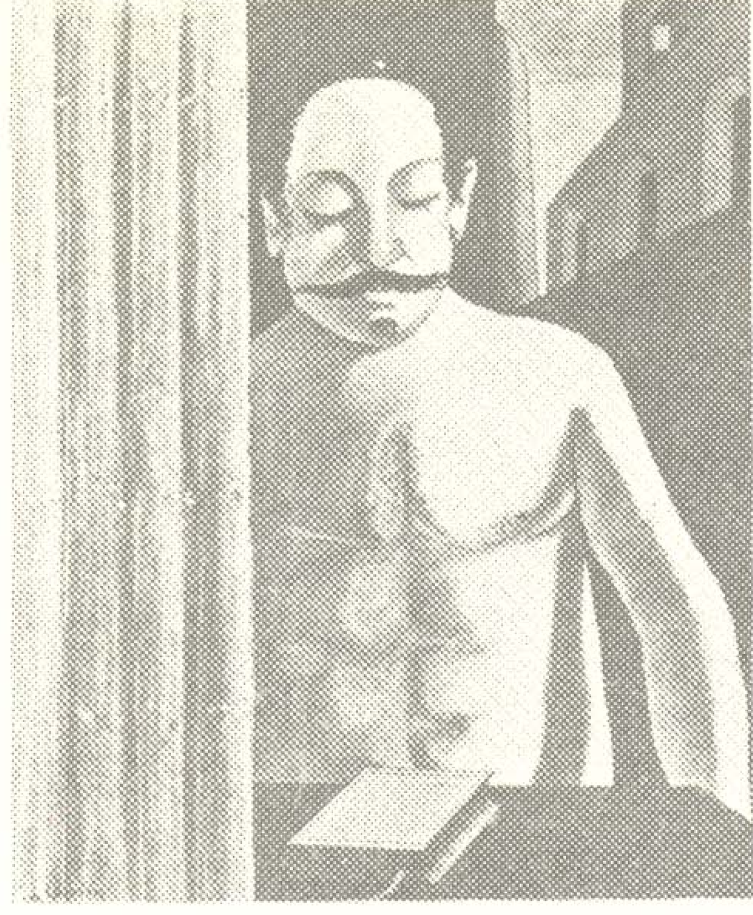
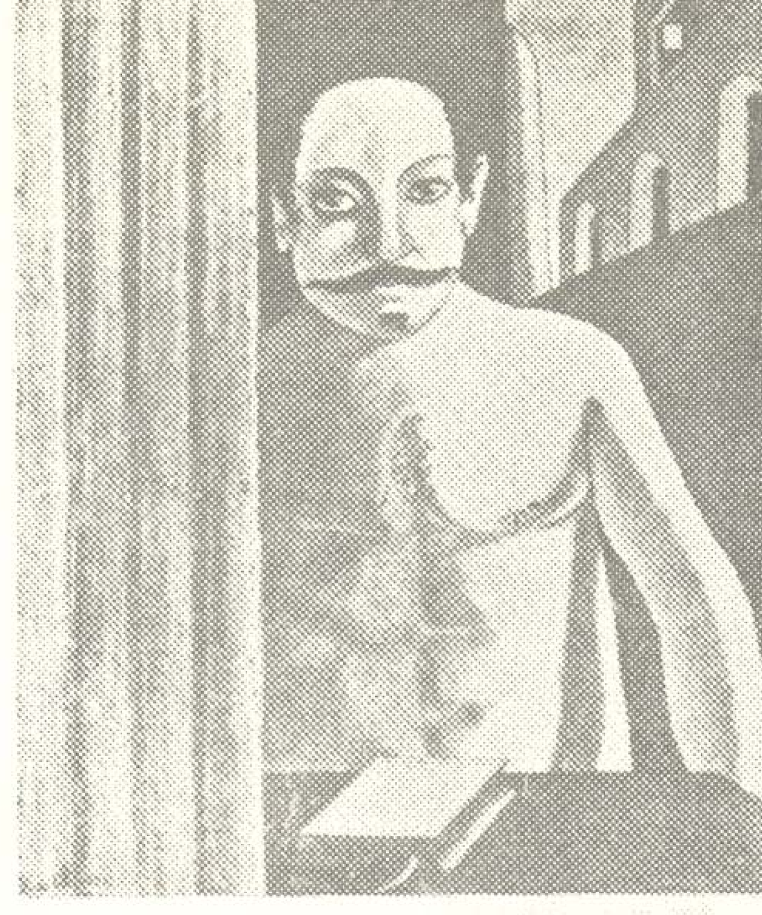
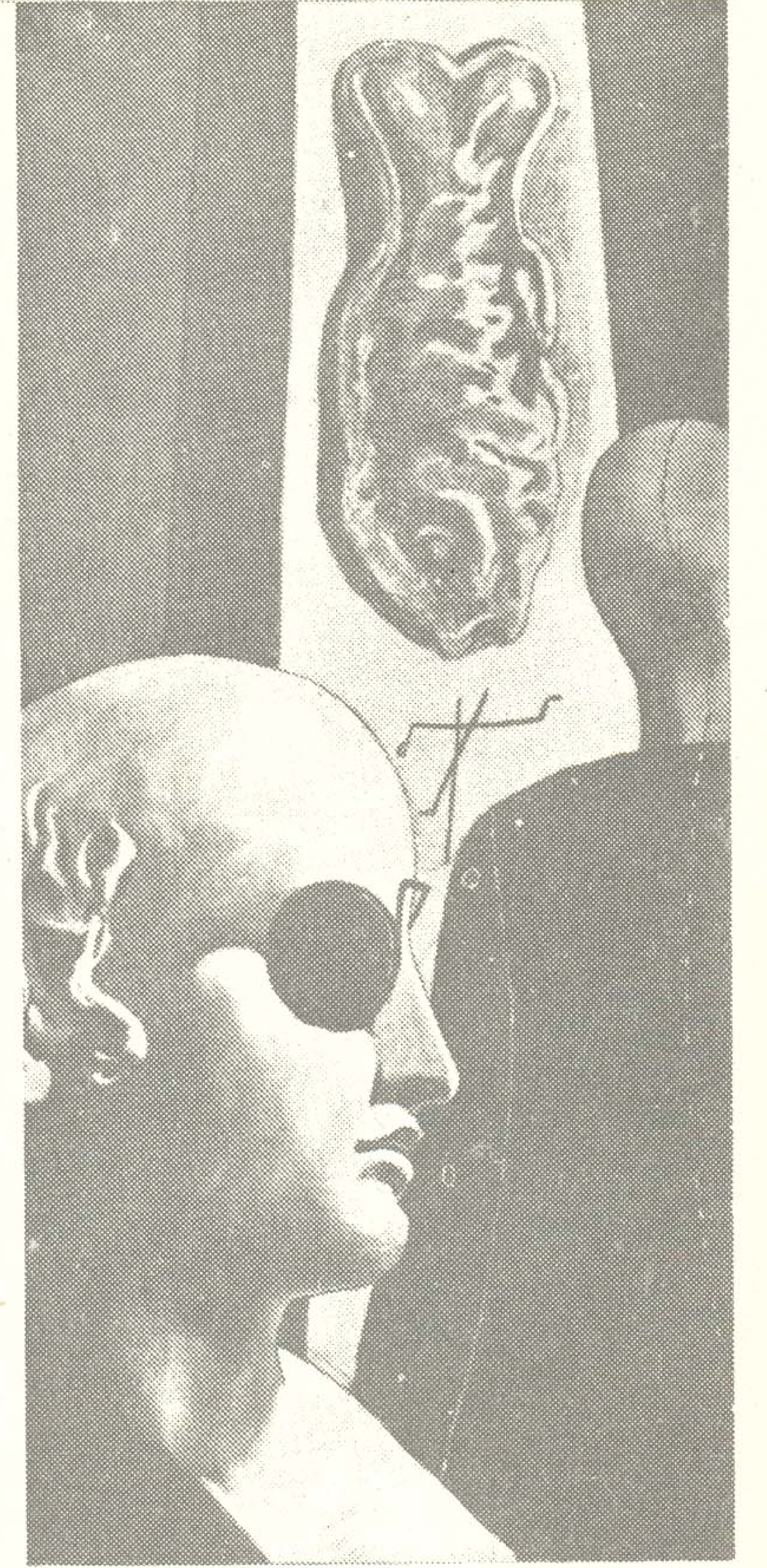
يقول مالارميه :

ـ « وصلت الى الرؤية المخيفة لما هو ادراك محض ، لقد فقدت عقلي وميزان الكلمات المألوفة » .

ـ « لقد مررت بسنة مخيفة ، إن فكري قد فكر بنفسه ، وتوصل الى عمل محض » .

نجد كيف تأثر الفن التشكيلي بهذه التجربة ، اذا كان (مالارميه) يستطيع أن يتخلص من كل آثار الواقع ، بتجربة صوفية ، كيف يستطيع الفنان التشكيلي ، الوصول الى تحقيق ذلك ، والفنان التشكيلي يتعامل مع الواقع ، مع المادة بشكل أساسي .

إن الانطباعية قد سعت الى فن هو قصيدة شاعرية ، وحتى نتمكن من تفسير ما تعنيه بالشاعرية في اللوحة ، لا بد لنا من أن نعود الى الوراء قليلا ، لنقول : بأن الشاعرية ارتبطت بالطبيعة وبالمناظر ، عبر عنها الفنان عن طريق حالة حساسية مفرطة ،


دي كيريكو ... كما رسم أبولونيير وغيره .

حب للطبيعة وتعلق بجمالها ، إن فن المناظر ... هو فن رومانتيكي وشاعري ، فن ينقل لنا تعبير جمالي له ميزات خاصة على أيدي الفنانين الرومانتيكين الذين تعلقوا بالطبيعة وهاموا بها .

ويمكن مشاهدة هذه الشاعرية في لوحات (كورو) و (كونستابل) وغيرهما الذين قدموا لنا ((موضوعا شاعريا)) حتى يحققوا شاعرية اللوحة ، إن اللوحة الشاعرية التقليدية هي التي ارتبطت بموضوع شاعري جميل ينقله الفنان بحساسية ، وإن المنظر هو أكثر المواضيع شاعرية عند الفنانين التقليديين والرومانتكيين .

ولكن حين تطور فن المناظر الطبيعية ، بدأت الشاعرية تتبدل وتنتقل من (الموضوع) ، الى (كيفية شعرية) يعطيها الفنان للمشهد عن طريق تداخل الالوان ، وحركة الخطوط .

وتوصل الانطباعيون الى منتهى الشاعرية حين بدأوا يتخلون عن التعبير الخطي الى الالوان ، تناسقها وتناغمها وتنظيمها لتعبر عن أعماقهم الشاعرية .

لقد قال (هربرت ريد) عن الانطباعيين :

ـ ((انهم لم يتجاوزوا ما هو أبعد من الشاعرية)).

وهذه الشاعرية هي اعطاء التعبير الذاتي دورا أكبر ، بحيث يصاغ الموضوع عن طريق ألوان تتداخل ، فيغيب الموضوع ويتلاشى ، ولا يبقى الا اللون وعلاقاته، وهكذا يتحقق في اللوحة الانطباعية عملية الموت والبعث الجديد ، موت الموضوع التقليدي ، الخطوط المتينة ، لتقوم الذات التي تعكس الالوان المتداخلة .

وحين تحدث الشاعر (فيرلين) قائلا :

((لاننا نريد التدرج ... وليس اللون ... لا شيء غير التدرج)) .

نستطيع أن نفهم كيف تحول اللون من شيء مادي ملموس موجود الى شيء يتدرج ، ويتبدل ويتداخل ، وهكذا ، تحرر اللون من قيد الواقع ، وتحرر الانسان وانطلق من قيد المادة .

أن الشاعرية خلق للانسان من جديد ، بموسيقى روحية متميزة تعطي المجال للروح للتحرر بعيدا عن كل واقع ، هذا ما حاول مالارميه تحقيقه .

وهكذا نرى الشعر والفن التشكيلي يحققان أهدافا واحدة ، ويسعى كل واحد منهما الى نفس الغاية ، ألا وهي الوصول الى شعر محض والى فن محض ، عن طريق هروب لعالم داخلي أو خارجي بعيد كليا عن الواقع القاسي ، وظل ذلك سائدا حتى بداية القرن العشرين، وحين بدأت حركات التجديد للفن التشكيلي، والتي أثرت بدورها على الشعر ، وعادت العلاقة الى التماذج بينهما ولكن من أجل أهداف أخرى يسعى اليها كل منهما .

وإذا انتقلنا الى القرن العشرين ماذا نجد ؟!

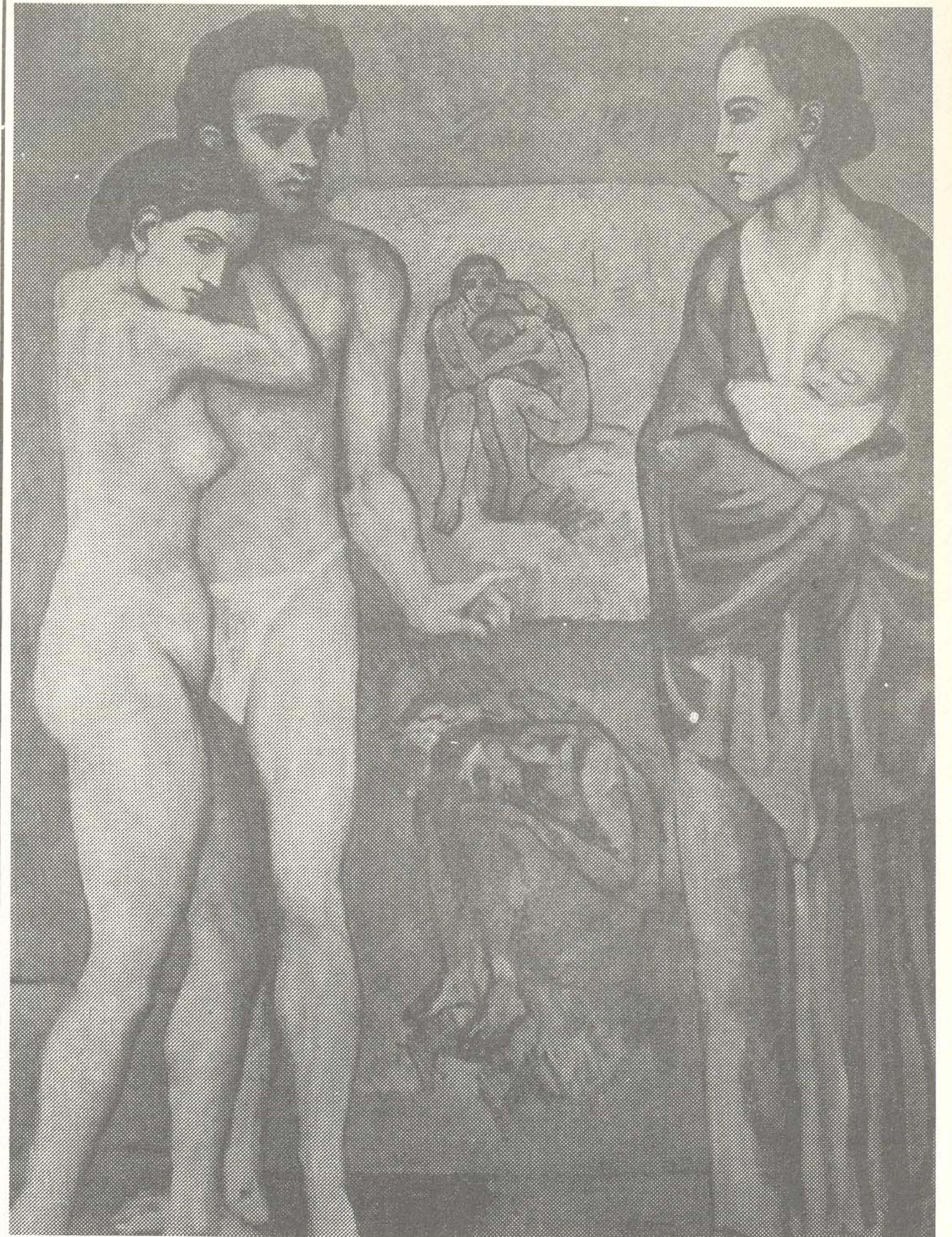
لقد قدم الشاعر في القرن التاسع عشر تجارب مجددة للشعر على ارتباط بالعالم الذاتي ، هدفها التمرد على الفن التقليدي ، وحقق الفنان والشاعر حلمهما الكبير بأن يتجاوزا تقليدية التعبير الفني ، ومحاكاة المظاهر ، ليصبح الشعر حديثا روحيا خالصا،

فنا للفن ، تلقيدا للموسيقى ، أرقى الفنون كما كانوا يتصورون ، وعدل الفنان لوضعه ليموسقها وبدل الشاعر قصيدته ليلونها وحرص كل واحد منهما على رفض كل شكل تقليدي للتعبير ..

لكن ثورة الفن التشكيلي والشعر في القرن العشرين ، كانت محاولة لايجاد تركيب بين متناقضين، ولهذا لم يعد الشاعر او الفنان يفكر بالهرب من الواقع ، بل بدأ يفكر بالبحث عن لغته الخاصة الشعرية أو التشكيلية ، ليعبر بها عن عالم جديد هو عالم الفن، وهكذا اصبحنا امام ثلاثة عوالم ... الواقع ... الذات ... الفن ..؟

ولهذا عاد الى الواقع يستخلص منه ، ويسبره ، ومن ثم توصل الى ان الفن يمثل شيئا قائما بذاته .. انها عودة للواقع لكن من اجل اكتشاف عالم الفن والشعر ؟ هذا العالم المستقل عن عالم الذات وعالم الواقع من جهة والمرتبط بهما من جهة اخرى برباط عميق.

ولهذا فقد قدم الشعر والفن التشكيلي حلولا واحدة للمشكلة الفنية وارتبطا مع بعضهما بصلات عميقة الجذور ، اعطتهما قدرة على التطور .



بيكاسو ... من الاعمال الاولى الهامة .

ولقد تبادل الشعراء والفنانون الآراء ، ومحاولات البحث عن الصيغ الفنية الجديدة الشعرية والتشكيلية، واشترك الفنانون مع الشعراء في تأسيس المدارس الفنية الكبيرة ، ودافعوا عن اهدافها ، حتى اننا نجد شعرا تكعيبيا كالفن ، وشعرا ميتافيزيقيا وتعبيريا ودادائيا ، وسيرياليا وتجريديا ، وواقعيا اشتراكيا ، بحيث نحس بأن ترابط الشعر والفن التشكيلي كان عميقا ، ولعب الشعراء دورا هاما حين مارسوا النقد الفني ودافعوا عن الفنانين ويمكن ان نذكر من هؤلاء النقاد : (أبو لونيير) و (ريفردي) و (ريلكه) و (بول فاليري) و (هربرت ريد) و (الوار) و (بريفيه) و (ماياكوفسكي) ... وغيرهم كثيرون .

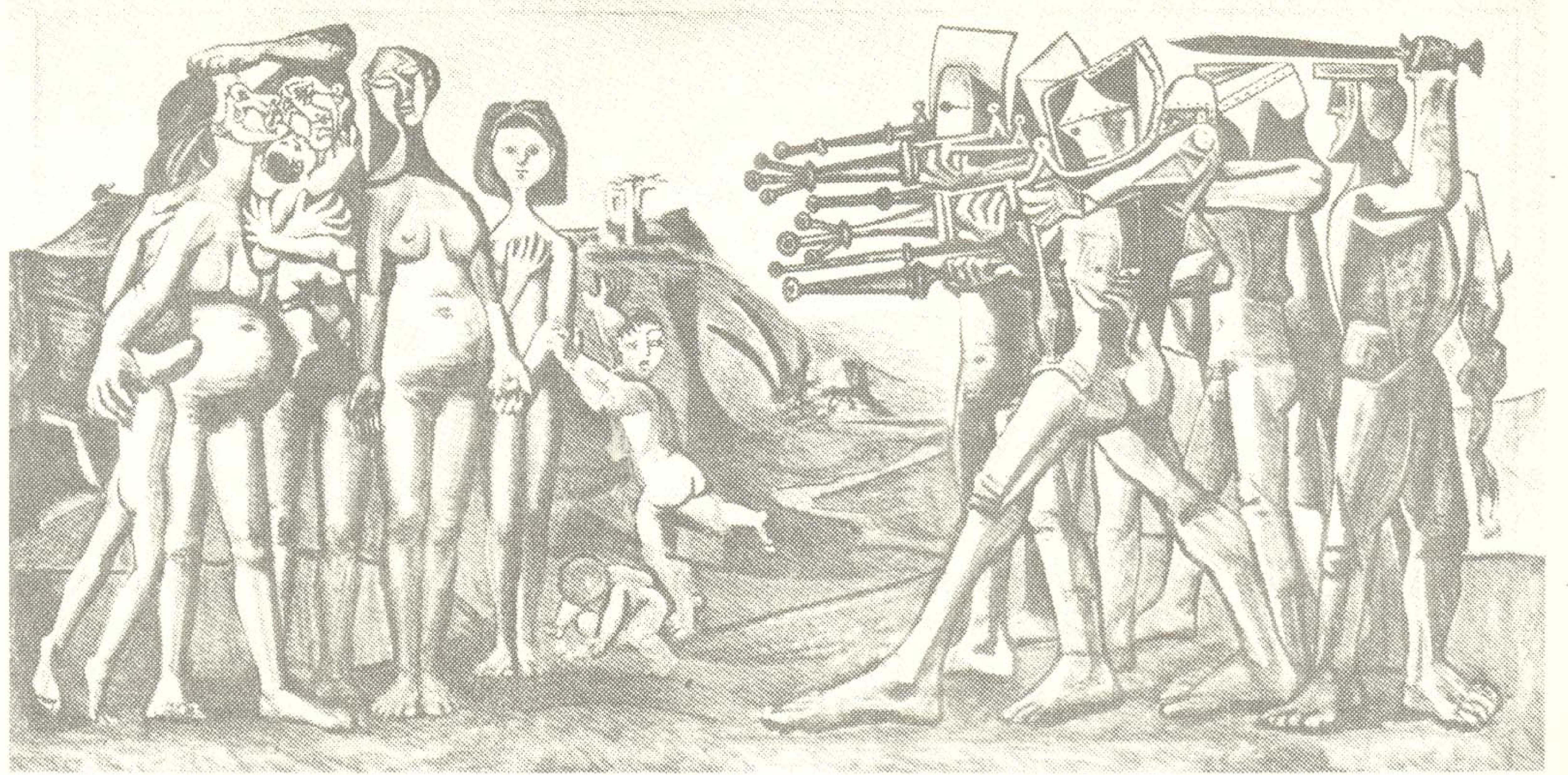
كما نحس بأن الكثير من القصائد الشعرية لا يمكن فهمها مالم ندرك ارتباطها بالفن التشكيلي ، وكذلك حال الصور الشعرية الجديدة التي استقاها الشعراء من الفنانين .

وحين يقول الشاعر (ايلوار) :

ـ « كل اعين المرأة في لوحة واحدة » ، لا نستطيع ان تفهم معنى هذه العبارة مالم نعرف ان المقصود هو عملية التماكن التي لجأ اليها بيكاسو ليرسم الوجه الانسان من عدة زوايا في عمل واحد .

لكن الشيء الهام هو ان بداية القرن العشرين قد شهدت مرحلة تجديد للفن التشكيلي أثرت على الشعراء ، وابتدات هذه الحركة على يد (سيزان) الذي الح على موضوعية الواقع وعلى يد (فان غوغ) الذي ربط الفن بالتعبير الانساني و (لوتريك) الذي اعطى التجربة الحياتية اهمية كبيرة ، وعاد الفن على يد هؤلاء الى الواقع ، متمردا على ذاتية الانطباعية ، وبدأ الفنانون يستخدمون لغة جديدة للتعبير عن الواقع الحياتي ، **وكانت حركة التجديد عنيفة ، رفضت كل القيم الموروثة ،** ووصلت الى حدود عميقة جدا لثورتها حين حطمت الشكل التقليدي كله ، وبحثت عن اللغة الجديدة المختزلة ، اللغة الفنية ذات القدرة الكبيرة على التعبير عن الموضوعات الحياتية ، وعن طريق العناصر المحيطة بالانسان ، واكتشفت العوالم الاخرى الغريبة خارج أوربا ، وداخل النفس ، وفي الافلاك وعند الاطفال ، وغطت كل مستويات التعبير على نحو يحقق ثوريتها ، وكانت متمردة ثائرة على نحو عنيف كل العنف ، لكنها تتعامل مع الواقع تأخذ منه تتمرد عليه ترفضه ، وتعيد النظر فيه ، ولا تهرب منه ، وتغوص على اعماق الواقع لتقدمه لنا .

وهذه الصفات انتقلت للشعر من الفن التشكيلي، ان الشاعر اليوم ينشد حوارا مع الواقع ، يدخل فيه، ويرفضه ويقدمه بأعماقه دون هروب منه ، ولا يفر الى العوالم الذاتية بعيدا عنه ، فأصبح الشعر بناءا



بيكاسو ... المجزرة في كوريا ... لوحة ملتزمة .

قصيدة على أنها واقع مختزل للواقع بكلمات بسيطة وتصل الى جوهر المعنى بنظام موسيقي جديد ، وفهم متميز .

وهكذا حقق الفنان والشاعر دورهما الجديد الذي يعني مواجهة العالم ، وكسب المعركة رغم كل الصعاب تجديد التعبير ، والتمرد على الصيغ الشعرية كلها .. ورفضها ، واعادة بناء كل شيء من جديد .

وحتى نتمكن من توضيح هذه الفترة والتحول الذي تم لابد لنا من ان نتوقف عند بعض النماذج الهامة ، لتشرح كيف فهمت الواقع وعبرت عنه ، وكيف فهمت دور الشاعر والفنان .

وكيف تم ذلك كله ؟

لقد التقى (ابو لونيير) مع (بيكاسو) و (فلامنك) علم ١٩٠٤ ، وتوطدت علاقته مع (بيكاسو) والفنانين الوحوش ، ومثلت تجربة هذا اللقاء اهم حدث فني وشعري في بداية القرن .

وكان صديقا لاكثر الفنانين المعاصرين له ، فهو اول من اطلق كلمة (أورفية) على فن (دولونييه) ، واول من شجع (دي كيريكو) الفنان الميتافيزيقي ، متأثرا بأعماله ولهذا قال عنه انه اعظم الفنانين المعاصرين على الاطلاق ، ولقد رسم (دي كيريكو) لوحة لابو لونيير ، كما استعمل كلمة (سيريالية) في كتاباته لاول مرة في تاريخ النقد ، ونشر كتابا باسم (فنانون تكعيبيون) وضم هذا الكتاب دراسات مختلفة عن (التكعيبية) ، وعن الفنانين المعاصرين ، كتبها بين عامي (١٩٠٤ ـ ١٩١٢) في الصحف او في ادلة المعارض التي كانت تقام ، وحض (بيكاسو) و (براك) بمقالين هامين من اهم الدراسات عنهما في تلك المرحلة .

لكن الشيء الهام هو الشرح المتطور والذكي للمدرسة (التكعيبية) كما تصورها على انها حركة شاملة للفن المعاصر كله جددت الفن وقلبت مفاهيمه الاساسية .

يعرف (ابو لونيير) التكعيبية قائلا :

ـ ((ان هذا الاتجاه الفني ، هو شكل شاعري من التصوير الزيتي ، يقف خارج حدود عالم الملاحظة الخارجية)) .

ويقول في مقطع آخر :

((ان التكعيبية تختلف عن غيرها من المدارس الفنية ، لانها ليست مدرسة تعتمد فن المحاكاة بل فن الادراك الذي يسعى الى الخلق)) .

ونضيف :

((ان فن هذا العصر هو فن (الواقع) لكن يجب علينا ان نفهم ان هذا التقديم للواقع لا يعني (الواقعية) بل هو الواقع الفني ..))

ومن هذه الاوصاف المختلفة للتكعيبية يمكن ان ندرك عدة امور هامة ، اولها ان كل تعبير لا يحاكي لقد حقق (بيكاسو) أعظم انتصار حين قلب مفهوم الفن ، حطم الشكل الخارجي ليعيد بناءه ، وذلك في لوحته الشهيرة فتيات افينيون .. وبيكاسو ... رغم هذه الثورة لم يحطم الواقع الظاهر من أجل ذاتية وصوفية منعزلة بل اراد الواقع العميق المادي ، اراد الاعماق ، جوهر الاشياء ، ولهذا لابد من تحليل للواقع لاكتشاف هذا الجوهر ، ثم بناء اللوحة على اساس جديد .. ويعتمد هذا الاساس على عناصر ومواضيع انسانية وحياتية ، تستخدم ما يحيط بنا ، تعيد النظر فيها تحملها المعاني ، بعد ان تعريها ، وتتحدث من خلالها عن الحقائق الجديدة ، وهكذا تبدلت لغة

التعبير الشعري، لم تعد نظاما متينا للاشياء، ولا عاطفة متأججة ، بل اصبحت البناء الذي يعتمد على الجواهر والمعاني الجديدة المستخلصة التي تقدم في (عالم جديد) .

ولم يقف الفنان التشكيلي عند هذه الحدود بل تعداها الى التمرد على التقنيات والمواد ، وعلى الصيغ المألوفة للتعبير ، انه يشكل في كل شيء موروث ... ليصل الى اعادة تنظيم كل شيء .

ولسوف نوضح من خلال حديثنا عن بعض الشعراء الهامين ، كيف تأثر الشعر بما طرحه الفنانون، ولسوف نبدأ هذا الحديث بالشاعر (أبو لونيير) .

أبو لونيير

لم يكن (ابو لونيير) شاعرا مجددا فقط بل كان ناقدا فنيا ، دافع عن حركة تجديد الفن التشكيلي بحرارة ، وتأثر بهذه الحركة ، الثائرة ، واعاد الشعر الى الارتباط بالمواضيع الحياتية اليومية ، بعد ان وصل مع (مالارميه) الى عوالم ذاتية بعيدة عن الواقع ..

وهذا الارتباط بين الشعر والفن عنده يماثل ما عام به (بودلير) في القرن التاسع عشر لقد دافع ابولونيير عن الفن الحديث بحماسة وساعد على ترسيخ أهدافه .

الواقع ولا يعتمد الملاحظة الخارجية هو شعر ، وان الشعر هو الوصول الى ادراك الاشياء بعمق ، والواقعية هي الوصول لاعماق الواقع ، الواقع الفني، والمدرك وليس المرئي ، هذا الشكل من الفن يسعى الى الخلق لا المحاكاة وهو (يشعر) .

ولم يقتصر (أبو لونيير) في كتاباته على ذلك كله ، بل أوضح لنا شيئا هاما هو .. ان التكعيبية تكتشف معنى الاشياء ... جوهرها وكنهها حتى تخلق الفن .

لنرجع الى كلماته في مقاله هذا :

ـ « كل انسان يتفق معنا على أن الكرسي من أي زاوية نراه فيها ، له أربعة أرجل ومقعد ومسند ، واذا فقد احد هذه العناصر يفقد جزءا هاما منه لا يعوض » .

وبالتالي يتألف الكرسي من عناصر اساسية ، من مقومات جوهرية تجعله كرسيا ، ومن عناصر عرضية ليست اساسية تتبدل ، والرسام يهمه جوهر الاشياء، كالشاعر فاذا التقطها وعبر بهاتوصل الى تصوير الجوهر لا الاعراض وهذا يتفق مع كلمة (بيكاسو) الشهيرة :

ـ « الرأس هو عينان وانف وفم ،ويمكن ان تقدمهم بأي شكل تريد ... الرأس يبقى رأسا » .

وهو ما عبر عنه (ابو لونيير) مرة اخرى حين قال :

ـ « ان الفنان البدائي حين يرسم قرية من القرى، لا يرسمها كما يراها بل يرسمها كما هي في حقيقتها » .

وهنا نضع يدنا على نقطة انطلاق جوهرية في الفن الحديث كله ، ان الفنان يريد الاشياء الجوهرية لا العرضية والتفاصيل والمحاكاة انه يريد الحقيقة الاساسية التي لا تتبدل ، ولا تخضع لعوامل الزمن ، وهذه الحقيقة ليست في المثاليات القديمة ، ولا في المثاليات الذاتية بل كامنة في الاشياء ، في المادة التي نراها ، في الموجودات حولنا علينا ان نتعمق لنرى الحقيقة ونكشفها ونعبر عنها ، وقد تختلف الحقائق من فنان لآخر ، لكن الشيء الهام هو ان الفنان يريد ان يميط اللثام عما يختفي خلف المظاهر ، يريد أن يقدم لنا اللامرئيات عبر المرئيات وبالتالي [نعرف الكرسي على انه كرسي] مهما كانت زاوية رؤيته ، اذا كان متضمنا لعناصره الاساسية ، قيمه الجوهرية ، وعلى الفنان أن يقدم لنا ذلك ويكشفه في لوحته وفي قصيدته .

وهكذا ربطت التكعيبية بين معاني الاشياء وبين التعبير عنها ، واكدت على ضرورة تحليل الواقع لاكتشاف هذه المعاني المستترة ، وان عودة الفن الى الاشياء المحيطة بالانسان والى العناصر العميقة الجذور، وتقديمها من خلال حركتها وحياتها ، يمكن ان نفهم حركة التجديد الفني كلها .

ويمكن ان نكتشف هذه الروح المجددة في اشعار (ابو لونيير) نفسه ، الذي كان يقول في قصيدة من اهم قصائده :

« نحن الذين نبحث عن المغامرة في كل مكان



بيكاسو ... فتيات افينيون ... نقطة التحول .

انا لسنا اعداءكم
نحن نريد ، اقتحام عوالم جديدة .
حيث يزهر السر الخفي ، ويعطي نفسه
لمن يريد اجتناءه ...
هناك أوقدت نار جديدة ... وألوان جديدة
لم تر من قبل
وآلاف الاشباح التي لا حصر لها
تريد ان تتجسد ،
نحن الذين اردنا ان نكتشف الطيبة
ذلك العالم الرحب ... حيث يبدو كل شيء فيه
صامتا ..
هناك زمن يمكن ان يمسك او يطرد
اشفقوا علينا ، نحن الذين نقاتل
على الحدود دائما
عند نهايات الاشياء ، وعلى حدود المستقبل
اشفقوا على اخطائنا ، وخطايانا » .

ان القصيدة تعكس لنا روح العصر الذي عاشه، محاولة اقتحام العوالم للوصول الى العالم الجديد الى النار الموقدة ، من اجل المغامرة ، ان الشعراء والفنانين يقاتلون على الحدود من اجل المستقبل ... كما يقاتل الجنود من اجل القضية . ان روح التجديد قد بعثت حية في هذه القصيدة ، وهي تعكس واقع الفن والشعر

ولكن ماهي اهداف (ابو لونيير) الاساسية التي خاض من اجلها معركة على الحدود .

انه يقول :

« ان الشاعر لا يحتقر اي حركة من حركات الطبيعة وفكره ينشد الكشف عن ارحب الانظمة واصعبها منالا في الجموع والمحيطات والامم كما ينشده .. في الوقت الاكثر بساطة يد تنقب في جيب عود ثقاب يشتعل ، صراخ حيوانات ، رائحة البساتين بعد المطر ، لهيب نار في موقد » .

ويصل الى مرحلة اكثر وضوحا حين يقول :

ـ « ان اقل الاشياء يمكن أن يعبر عن لانهائية مجهولة » .

وهذا يؤكد لنا مدى ارتباط آراء (ابو لونيير) بما قدمه الفنانون المعاصرون له ، التكعيبيون ، والميتافيزيقيون ، ان التكعيبية الحت على المواضع العادية في الحياة اليومية (ورق اللعب) و (الاعلانات الجدارية) وقصاصات الصحف و (الطوابع) ، الانسان من جهة وما يستخدمه من اشياء معاصرة له ، وبالتالي يمكن أن يصنع العمل الفني من اي مادة وعبر اي موضوع ، وباستخدام اتفه العناصر بالنسبة للاخرين، ويمكن الوصول بهذه العناصر الى التعبير عما هو لا نهائي ، ليس المهم نفاسة المادة ولا قيمتها بل الهام هو الجواهر والمعاني ، وان الشعر المعاصر يسعى الى



جورج براك : استخدام العناصر المعاصرة في اللوحة التكعيبية

ذات الهدف .

ولا يقتصر ذلك على المدرسة التكعيبية ، بل ذهب الميتافيزيقيون الى ابعاد اعمق حين قالوا بان الاشياء العادية التي تحيط بالانسان هي التي تحتوي على المطلق ، ان المطلق كامن في هذه الاشياء ، الحقيقة هي الشيء ، ولا حقيقة اعلى ، ولا حقيقة الاه .

ويستطيع الشاعر ان ياخذ هذه الاشياء العادية لتصبح بالنسبة له لغة شعرية كاملة توصله الى اعمق المطلق واكثر الجواهر واثمنها ...

لنرجع الى قصيدة لابولونيير ولنقرأ :

ـ « شاهدت هذا الصباح شارعا جميلا نسيت اسمه
جديدا ونظيفا ، كأنه بوق الشمس
المديرون والعمال ، والمختزلات وضاربات الالة الكاتبة
الجميلات ..



فرناند ليجيه ...
لوحة العمال ... عمل ملتزم .

ـ من الاثنين صباحا الى السبت مساء ـ
يمرون عبره في اليوم اربع مرات
وفي الصباح تئن الصفارة ثلاث مرات
ينبح جرس كلب عند الظهر
كتابات الاعلانات ، والجدران
اللوحات ... البلاغات ... تصرخ كالببغاء
أحب نداوة هذا الشارع الصناعي »

ويمكن ان نكتشف في هذه الكلمات التي ببساطة تامة ... ثم تحول الشعر من القضايا الميتافيزيقية الى الوقائع الحياتية ، والارتباط بالاشياء ، وتقديم صورة عنها وقد حقق الشاعر في قصيدته ما كان يريده ، انه يريد ان يقدم لنا جوهر الشارع ، عمقه كنهه ، بايقاع سريع حي ، وبصياغة خاصة ، انه يريدنا أن نكون أمام معنى الشارع ، وان الصور المتلاحقة التي يقدمها هي التي تكشف الترابط بين الاشياء والمطلق .

وتبدو لوحات (دي كيريكو) خالية تماما ، الا من شخص له ظل ، ومصانع عالية الابراج ، وظلال معتمة في الشوارع تماثيل كلاسيكية قديمة نصف حية ، خطوط لانهائية تدل على منظور يمتد حتى الافق ، والاقواس والعمائر الكلاسيكية ، والناس يعيشون في صمت ، أجسام خشبية مفصلة الاطراف كما لو أنها موديلات خياط ، شيء ينذر بالشؤم قد يحصل عليه الانسان حين يشاهد هذه العناصر في الشمس المسلطة على صبية تدفع طوقا خشبيا عبر شارع طويل موحش .

ان (دي كيريكو) يصل الى الشاعرية حين يستخدم هذه العناصر ويرتبطها ، ويوحي لنا من خلال الفراغات

والمنظور عن عالم مقفر ، لا حياة فيه ، يطبق على الانسان المعاصر ويحيله الى شيء من الاشياء ... انها ملحمة كاملة ... شاعرية لا تختلف عن أشعار (ايلوت) حين يصف لنا (الارض البوار) .. ولا تبتعد عن (الرجال الجوف) ... ان الشعر والفن التشكيلي يلتقيان في التعبير عن المأساة عبر الاشياء البسيطة اللانهائية للوصول الى المعنى الاساسي الذي يريده الشاعر .

وفي الحقيقة ان الشعر عبارة عن صور مركبة كما رأينا في شعر (أبو لونيير) وهو كذلك في لوحة (دي كيريكو) وهذه العناصر تعطينا الايحاءات المختلفة التي توصلنا الى الاعماق ، اللامتناهية .

وهنا نصل الى ميزة اخرى هامة للشعر المعاصر ، تتلخص بقولنا ان القصيدة تؤثر فينا كما لو انها كائن حي مثل البحر والسماء والشمس ، كما يقول (بول فاليري) .. انها جميلة كشجرة وليست جميلة لما تقرره ، انها جميلة بما تخلقه من عالم كامل له كل مقومات الوجود .

وهذا يتفق مع آراء (بيكاسو) :

ـ « ان الاشكال قد اكتسبت معانيها الجديدة نتيجة للخلق الفني وبالتالي يتحول الاشخاص الى اشكال والوان ويكف كل واحد منهم عن ان يكون شخصا عاديا » .

ويقول (بيكاسو) في كلمة اخرى :

« ان الاشكال تعيش حياتها الخاصة في العمل الفني » .

وهكذا يصبح العمل الفني تركيبا لعناصر من البيئة واعادة خلقها لتقدم عالما جديدا له نفس مقومات العالم الموجود .

بول فاليري

وهكذا يبدو لنا أن الشعر المعاصر كالفن انه يريد أن يقول لنا ان الانسان يجب ان يدخل في صراع مع كل ميتافيزيقيا تقليدية من اجل الارتباط بالوجود اليومي ولا يتخلص الانسان من كل ميتافيزيقيا الا اذا استعان بما حوله ، وقاوم لعبة الموتى الذين يحاولون الانتصار على الحياة كما يقول (فاليري) في قصيدته الشهيرة : (مقبرة على البحر) :

« اتكيء أيها الفنان الموشح بالحرير والذهب
وأنت أيها النائح القبيح المكلل بالغار
أمسك عنك كذبتك ذات المظهر الزائف
وحيلتك الورعة التي تحاول ان تجعل الموت
ثدي أم » .

ولا يختلف ذلك عن أشعار الاخرين من الشعراء المعاصرين الاخرين الذين أرادوا أن يكشفوا عن أن غاية الشعر أن يعكس الحياة ، ويقدم جوهرها ، ويجعلنا نتعلق بها ، انه ينقد يقسو ، يدعو الى الحياة ، لكنه يرفض أن يكون مع الموتى ... مع عوالم الميتافيزيقيا

جاك بريفيه

ولا يمكن أن نجد شاعرا نموذجيا لهذه الافكار مثل الشاعر (جاك بريفيه) .. الذي يمثل بالنسبة لنا أحد أعلام الشعر المعاصر المرتبطين بالفن التشكيلي المعبرين بكلمات بسيطة عن أعمق الافكار ، الذين يخلقون عالما من صور ، ومشاهد لنستمع الى قصيدته (نزهة بيكاسو) ولنرى كيف عبر عن المعاني الجوهرية في مهمة لاسلوب بيكاسو في الفن :

على صحن كامل الاستدارة من الخزف الخفيف
وضعت تفاحة ..
وجلس الرسام الواقعي أمامها تماما
يريد رسمها كما هي تماما
والتفاحة ترفض أن يرسمها الفنان كما
يريد
وللتفاحة وجهة نظرها التي تريد التعبير عنها
وهي تملك القدرة على خداعه ، بطرق عديدة
تدور في صحنها
تدور حول نفسها
دون أن تتزحزح
انها كالدوق دوغز الذي احتقر نفسه
لانهم يريدون رسم لوحة له
واحتقرت التفاحة نفسها
لانها فاكهة جميلة تحقر
وبدأ الرسام الواقعي يدرك
أن المظاهر الخارجية للتفاحة
تقف ضده ..
كالمتسول الذي خانه الحظ
كذلك المتسول الفقير الذي وجد نفسه
تحت رحمة مؤسسة رعاية الشحاذين
رحمة لا فائدة منها ..
والفنان ... وجد نفسه فريسة حزينة
لحشد لامتناه من الافكار المترابطة
وانتقلت التفاحة فاصبحت شجرة تفاح
جنة الفردوس الارضية ، وحواء وادم
رشاش ماء ، وتعريشه من بارم وسلم

تفاح كندي ونورماندي وهسبر يدياني
تفاح رينيب وآبيان
وأصبحت كالحية في الملعب ، وعصير تفاح
والخطيئة الاصلية .
ومنطلق الفن
وسويسرا ووليم تل
وحتى اسحق نيوتن
وربحت جوائز في معارض عالمية عدة مرات
ولم يعد الفنان المندهش يرى موديله
اذ سقط نائما
وعندها رآه (بيكاسو)
ـ بينما كان يمر من هناك
كما يمر من كل مكان
رأى التفاحة والصحن الرسام النائم
قال بيكاسو :
ـ « ما اروع ان ترسم التفاحة »
وأكل بيكاسو التفاحة
وقالت له التفاحة : شكرا .
وحطم (بيكاسو) الصحن
وذهب بعيدا وهو يضحك
اقتلع الفنان من أحلامه
كما يقتلع الضرس .
ووجد نفسه مرة اخرى وحيدا
امام لوحته التي لم تنته
في الوسط الجميل للصحن المكسور
والبذور المخيفة للواقع »

ولا اريد ان اضيف الا بعض ؍ مات بسيطة تشرح بعض معاني القصيدة ، ولسوف اتوقف عند عجز الرسام الواقعي عن الرسم لانه يريد ان يرسم التفاحة كما هي في الظاهر ، ان التفاحة الظاهرية هي التي تؤكل ولا ترسم ، اما الذين يرسم فهي تفاحة اخرى ، وهكذا اكل بيكاسو هذه التفاحة ، وحطم الصحن حطم الواقع ليبني واقعا جديدا ، بذور واقع جديد .

ولا تختلف هذه المعاني عن قصائد (ايلوار) وغيره من الفنانين الذين تأثروا بهذه الاجواء الفنية لنستمع اليه قائلا :

« عصفور يطير
ويزيح السحب مثل حجاب عقيم
هو لم يخشَ الضياء أبدا
مغلق في طيرانه »
ما له ظل »

ان هذه الصورة البسيطة التي نراها لا يمكن ان نتصورها ما لم نشاهد لوحة (براك) الشهيرة ، التي تمثل هذا الطائر ونرى كيف جسدها بكلمات عميقة وبسيطة ، وان في شعر (بول ايلوار) الكثير من النماذج الحية الثورية التي ترتبط بالفن التشكيلي لنستمع اليه يتحدث عن (الفورنيكا) فيقول :

« أيها العالم الجميل .. عالم الاكواخ والمناجم والحقول »
انه يفاجئك بأن عالم الاكواخ والمناجم والحقول هو العالم الجميل بكلمات بسيطة وصور من الحياة .. تتضمن كل الثورية انه يحول هذا العالم الى شيء جميل ويحاول أن يكشف عن جوهر وحقيقة ما أراده بيكاسو من لوحتــه :
ايتها الوجوه الصالحة للنار
أيتها الوجوه الصالحة للبرد
للحرمان والليل للسب والضرب

ايتها الوجوه الصالحة لكل شيء
ها هو الخوف يحدق فيك
ولسوف يصبح حماتك عبرة
أجبروكم على دفع ثمن الخبز
ثمن السماء والارض والماء والنوم
ثمن البؤس
في حياتكم ..

قالوا اننا نرغب في التفاهم الطيب
وظفوا الاقوياء ، وحاكموا المجانين
منحوا الحسنات وقسموا القرش الى نصفين
أحبوا الجثث
انهالوا على بعضهم البعض بعبارات

يا رجالا حقيقيين من أجلهم
يغذي اليأس نار الامل الملتهب
لنفتح معا براعم المستقبل
أيها المنبوذون .. ان الموت والارض
وبشاعة اعدائنا في لون
ليلتنا الرهيبة
ولسوف تنتصر عليهم

وهل يمكن أن نتصور بساطة أجمل من هذه البساطة ، وعمقا اكبر وتعبيرا عن الاعمق بالابسط ، الذي يربط الفن والشعر بالانسان وبهذه الجمل البسيطة والعميقة ..

ان هذه العبارات تكشف .. الحقيقة ، وجسدت لنا معنى القصيدة وعمقها الانساني .

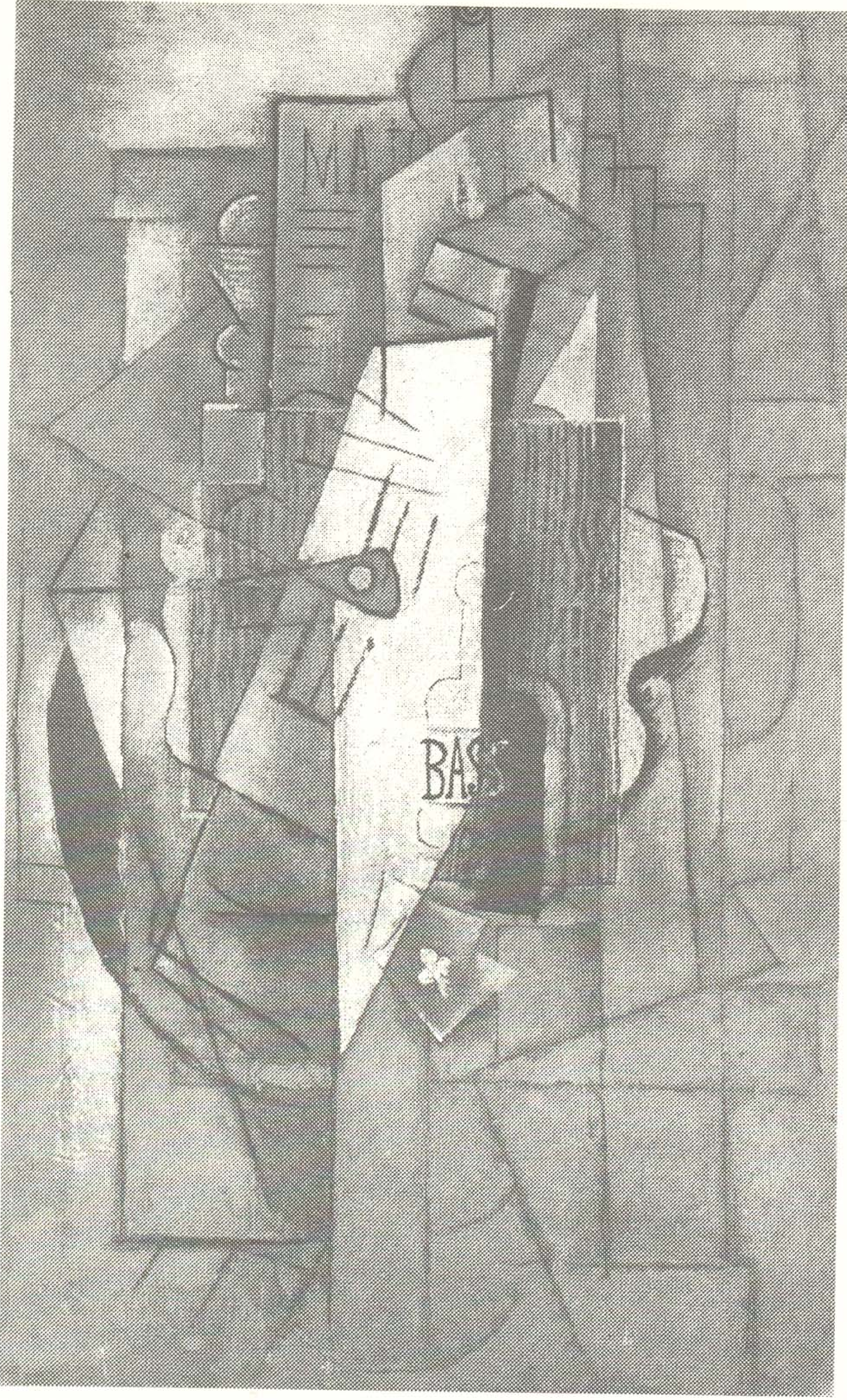
ومازال الشعر يستقي من الفن التشكيلي ، والفن يحاور الشعر ، حتى اننا لا نرى شيئا يفرقهما سواء من حيث تبادل التأثير في الافكار ، في المعاني ، في البحث عن الحقيقة ، في قول الصدق ، في الغوص على العمق والبحث عن البساطة ...

وان قصيدة الشاعر التشيلي (بابلو نيرودا) تعطي فكرة عن هذا بكل وضوح :

ـ « الى الجميع ...
الى الجميع
الى كل هؤلاء الذين لا اعرفهم
الى الذين لم يسمعوا باسمي الى الذين
يعيشون على ضفاف انهارنا الطويلة
وعلى سفوح البراكين .. وفي ظل النحاس المتلهب
الى الصيادين .. والفلاحين
الى الهنود الزرق المقيمين
على شواطىء البحيرات المتالقة كالزجاج
الى الاسكافي الذي يتساءل الان
وهو يخيط بأيد قديمة
اليك أنت الذي كنت تنتظرني دون أن تعرف
اليكم جميعا أنتمي ، وبكم اعترف ولكم اغني »

اننا أمام ملحمة سريعة من ملاحم امريكا اللاتينية تقدم ولا يمكن ان تفهم تماما دون اية اضافة اليها ، ملحمة مسيرة انسان امريكا اللاتينية ، تلك اللوحة الجدارية التي رسمها (سيكيروس) الذي يجسد مخاض قارة انسانية كاملة ببساطة ، وقوة تعبير وانسانية ..انها نفس الصرخة التي اعلنها يوما (لوركا) حين قال :

ـ « خضراء خضراء
اريدك خضراء ..
الهواء أخضر .. والغصن اخضر
والسفينة التي تمخر عباب البحر
والخيول التي ترعى على التلال
كلها خضراء ..
الظلال تحيط بخصرها
وهي تحلم على شرفتها
جسدها أخضر وضفائرها خضراء
وفي عينيها تلمع الفضة الباردة
خضراء .. خضراء .. اريدك خضراء



بيكاسو ...لوحة تكعيبية على ارتباط بالمرحلة .

ان كل هذه النماذج التي ذكرتها ، تمثل نماذج ليس الا من الشعر المعاصر تعكس بوضوح كيف يقف الشعر المعاصر من القضايا المطروحة امام الانسان وكيف يقف الفنان التشكيلي معه .. في خندق واحد .. يكشفان الحقيقة العميقة ببساطة لامتناهية .
يقفان مع الانسان مع الحياة مع ارادة كبيرة ليكون الشعر والفن في خدمة الانسان المكافح والثائر .. ومن خلال عناصر انسانية بسيطة يحاول الشاعر ان يعمقها لتؤدي كل المعاني مهما اختلفت .. ومهما تباينت ثورية كانت أم جمالية .. ان الانسان هو الهدف في النهاية.. وان الفن يرتبط بالانسان في هذا العصر على شكل لم يعرفه .. الانسان قبلا .. كالشعر

انهما ينهلان من حقيقة واحدة هي .. واقع الانسان المعاصر في هذا القرن وكفاحه من أجل الحياة ، ومن أجل تبديلها بعالم افضل .

فيكتور هوغو

فنانًا

٢

ترجمة : فريد جحا
عن موسوعة يونيفرسال

مقدمة :

يحتفل في فرنسا ، وفي العالم ، في العامين القادمين ١٩٨٤ و ١٩٨٥ ، بالذكرى المئوية الاولى لهذا الاديب الكبير ، الذي يحتل مكانة بارزة بشعره ونثره وقصصه ومسرحه ، لا في تاريخ الادب الفرنسي فحسب ، بل وفي تاريخ الآداب الانسانية أيضا .

و ((هيغو) رسام مصور الى جانب كونه أديبا ، ونحن نقدم فيما يلي مقالة مترجمة تبحث عن فنه التشكيلي .

والواقع أن كثيرا من الغموض ومن سوء التفسير ، يغطي صورة (فيكتور هيغو) رساما ، فهو الفنان الذي استخدم الحبر لعرض رؤى وخيالات لا شعورية ، ان حوالي خمسين وثلاثمائة لوحة تبرز شهرته الاسطورية فنانا في متحف ساحة ((الفوج)) ، وما يسترعي الانتباه منها بشكل خاص ، ما بذل من جهد في صناعتها ، والنتاج العصامي الذي كان يرتجل مادته (صور مائية بضربات فرشاة على ورق ، أخلاط من الاسبيداج ، أو ثفل البن ، أو البن ، أو البن بالحليب أو الهباب) ، وقد كان يتلف أدواته من ريش معوجة ، وأعواد كبريت محروقة ، وكانت تستمر في القيام بدور (الهامش) حاشية لنتاجه الادبي ، حسب الرأي الخاص لمؤلفها : [ان ذلك يسليني] (من رسالة لبودلير في ١٩ نيسان ١٨٦٠) ، والتحفظ الذي ابداه نحوها ، والذي يدفع واحدا من أوائل المعجبين به ، وهو (تيوفيل غوتييه) الى القول : [ان فيكتور هيغو لم يرم ، من وراء هذه التمارين الماهرة ، الى اكثر من التسلية البسيطة ، لانه مقتنعا بأنه ليس الرجل الذي ينصرف بكليته الى الفن] ، ولقد كان هيغو يعتبر نفسه أيضا [دابة مشدودة بحبل الواجب] ، الى رسالة سحرية ، يتضاءل الزمن أمامها [من رسالة الى فيليب بورتي في ١٨ نيسان من عام ١٨٦٤] .

ومع ذلك فان حالة فيكتور هيغو ، رساما - مصورا ونحاتا ، ونجار أبنوس ، وحفارا على المعدن ، ليست مماثلة لحالة هؤلاء الكتاب الموهوبين في ميدان فن الرسم ، مثل بودلير أو فاليري ، ولكنهم كانوا يستطيعون أن يكتبوا حسب اعتراف غوته : [لقد قمت بأشياء كثيرة : لقد رسمت كثيرا ، وحفرت الخشب ، ورسمت بالزيت ، وجبلت بالطين أحيانا ، ولكنني غدوت في فن واحد شبه معلم ، انه فن الكتابة بالالمانية] . ان فن الرسم ليس ملحقا بنتاج هيغو كاتبا ، ولا فضولا صرفا اكتشفه وسيلة مختلفة عن فن الكتابة ، بل هو عمل مقصود لذاته .

وظيفة الرسوم التمهيدية والبديلة :

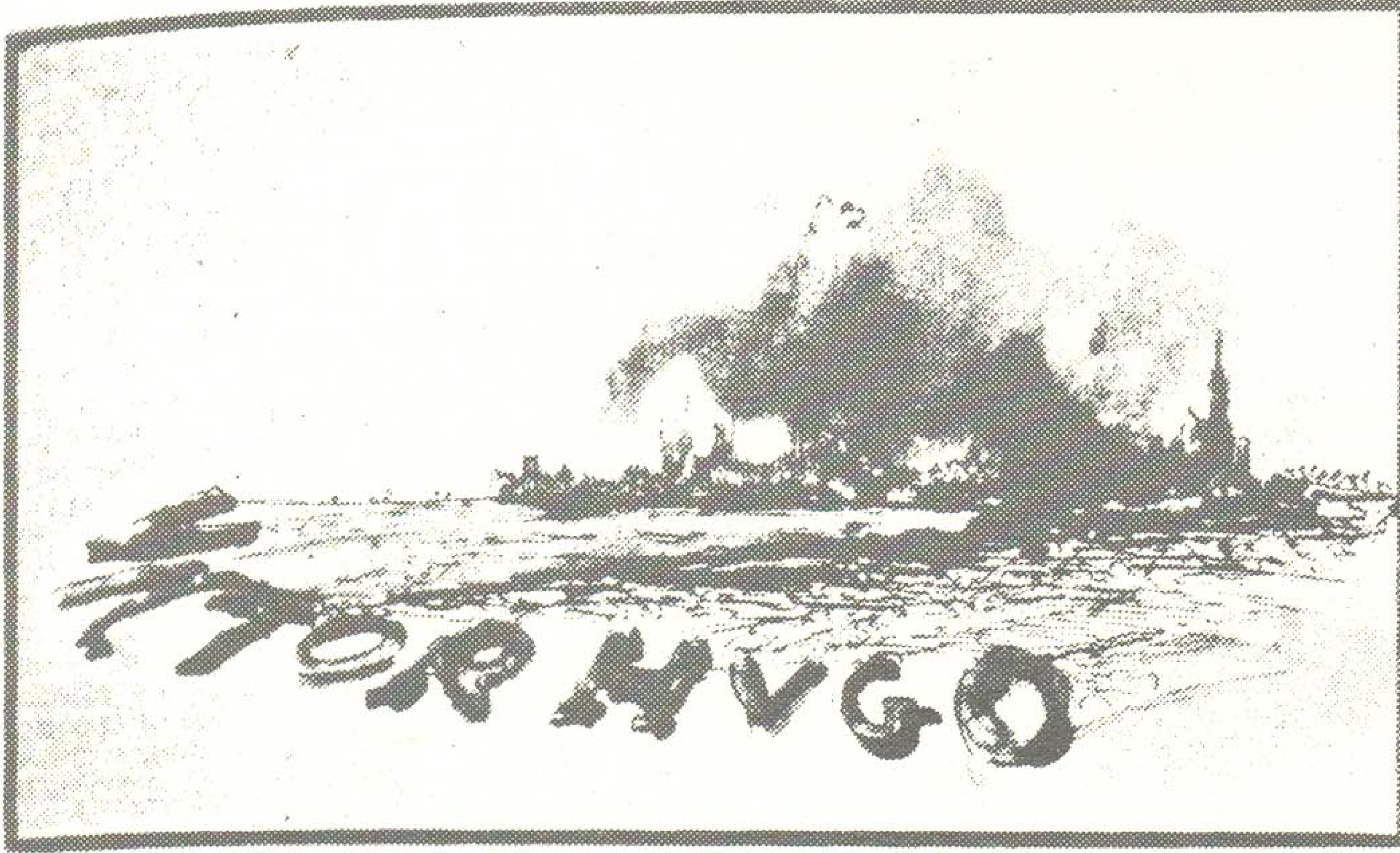
توصل (فيكتور هيغو) بعد فترة أمضاها هاويا

موهوبا يرسم بالقلم طلبا للتسلية البسيطة ، الى تركيز [رغبته في الرؤية والملاحظة] وتمرينها ، انه بعد سلسلة من الرسوم ، التي لا تزال أثرية ، والتي رسمها مستعينا بقلم الرصاص ، أو بريشة الصلب [مقدم كنيسة مولان، مقدم كنيسة بايو ، قصر فوجير ١٨٣٦]، قد استثمر الفائدة التي يقدمها لاعماله الادبية [نسخ الطبيعة]، كتب لابنته (ليوبولدين) قائلا [ان الرسم عن الطبيعة بشكل بطيء وبعناية وأمانة كان الوسيلة للوصل يوما ما ، الى العمل السريع والراسخ] ان الرؤية عند هيغو تلي النظر ، فلوحة [برج دويه ١٨٣٧] ليست وثيقة البتة كما كانت لوحة (كورو) عن البرج ذاته ، ولوحة [كاتدرائية ريمس] المرسومة في عام ١٨٣٧ هي عمل متخيل ، أما لوحة (برج الفئران) فعلى الرغم من أنها تعود الى ٢٧ أيلول من عام ١٨٤٠ ، فانها لم ترسم بالقلم الخفيف ، ولم توضع في الجزيرة الصغيرة الموصوفة في رسالة الرين الا بعد ذلك ، انها استحضار لرسم لم يفارق طفولة هيغو ، وقطعة « مطبوخة » في المحترف ، انها تسلية خيال مجنح ، مرسومة في [الساحة الملكية بباريس] ، والتورغ وهو برج مستدير وحيد في ركن من غابة مثل شقي ، قد رسم ، مرة ثانية بالحبر الصيني والاسبيداج من أجل الطبعة المزينة بالصور لروايته (٣العام ٩٣) في الثلاثين من أيار عام ١٨٧٦ ، كما كان في عام ١٨٣٥ ، وبرج ميلوزين بقصر فوجير في أفخم صورة وأعلاها في الذكرى، مثل الصورة البدائية ، التي غدت محدبة لبرج كانكا نغروتي لقصر بوربون أو شامبول والتي كانت تهيأ في الوقت نفسه في نوتردام دو باري ١٨٣٢ .

واعقبت حادثة غرق ابنته (ليوبولدين) في عام ١٨٤٣ فترة صمت أبدي ، شغلها تحضيره لكتاب البؤساء،والاحاديث ثم الشتائم السياسية [العقوبات]، وخلال المدة الفاصلة ، أعطى صور الاسبيداج المائية الكبيرة من [١٨٤٨ - ١٨٥٠] : لوحة [باريس] الرائعة المرسومة من محترف رقم ٣٧ من شارع برج أوفروني و [القصرين] والشجرات الثلاث حيث تشاهد كتل من السواد منتزعة بالمكشط ، ومخططة بأشعة طيفية مع مخلفات بيض داكنة ، وانخرط هيغو ، الذي كان يتابع شجاره دون ثورة مع الآلهة منذ كارثة ١٨٤٣، في ليل مظلم ، فالليل هو [الحالية الطبيعية والخاصة للكون الذي نحن جزء منه] ، بينما النهار [القصير في امتداده في الفضاء ليس الا كالتماع نجمة] تماما كما هو شأن ذكر عذوبة شعاع طفلته المفقودة ، ان الرسوم التي رافقت وأعدت سفر (التأملات) ، والنتاج الخفي المكتوب من سنة ١٨٣٥ الى سنة ١٨٥٨ تعكس في مستنقع من الحبر ، الحالة التي أوحى بها انتشار الحلم في عالم ذي قطبين ، مزدوج الايمان، حيث تسحق



لوحة رسمها فيكتور هوغو بالحبر الصيني الممدد بصياغة خاصة.



رسم فيكتور هوغو في مذكراته .

الاشياء [بتصاعد الشمس السوداء التي يتألق منها الليل] ، ثم تتبدل لتصعد باتجاه النور حيث [نور الاله العميق] ، وتعبر هذه الرسوم عن حالة [الأنا] حبيسة متاهات التأمل التي تصيب بالدوار ، والتي لا خيار لها سوى اللون الاسود الذي يبدي ما في داخل النفس وظاهرها على السواء .

الحفر الغامضة
وارتعاش الانحدارات السود اللاذع
حيث تتموج عند الغسق أسمال اللانهاية

وتحقق رسوم هيغو الغيبية ، التي يستمر انتاجها، مع ذلك الى ما بعد ١٨٥٨ ، مع القصائد الشعرية الوهمية [عمل الشبح] المكمل في انتاجه [العمل الحي] جاعلة تجارب الحالم واقعية وحقيقية .

ولقد صلحت بعد ذلك حوالي عام ١٨٤٠ رسوم الالوان المعتدلة الفريقة ، لنبت الحراج والشطآن ،

والرؤية من خلال ستائر الاشجار ، صلحت لتكون رسوما لعناوين مجموعة (الاشعة والظلال) ، وهناك عولجت رسوم ملونة تلوينا بارعا بالحبر ، أو بالالوان المائية المسودة بالريشة ، وغير المؤرخة مثل رسم [جبل سان ميشيل] و [كنيسة الكثيب] ... عولجت هذه الرسوم على طريقة [رامبرانت] الفسقية ، والتي ينتشر النور المنبعث من شيء متواضع فيها على اللوحة كلهـا :

ضوء ، شعاع غامض ، ينطلق من مهد
تهزه امرأة على حافة كوخ
يذهّب الحقول ، والاشجار ، والماء ، ويغدو نورا

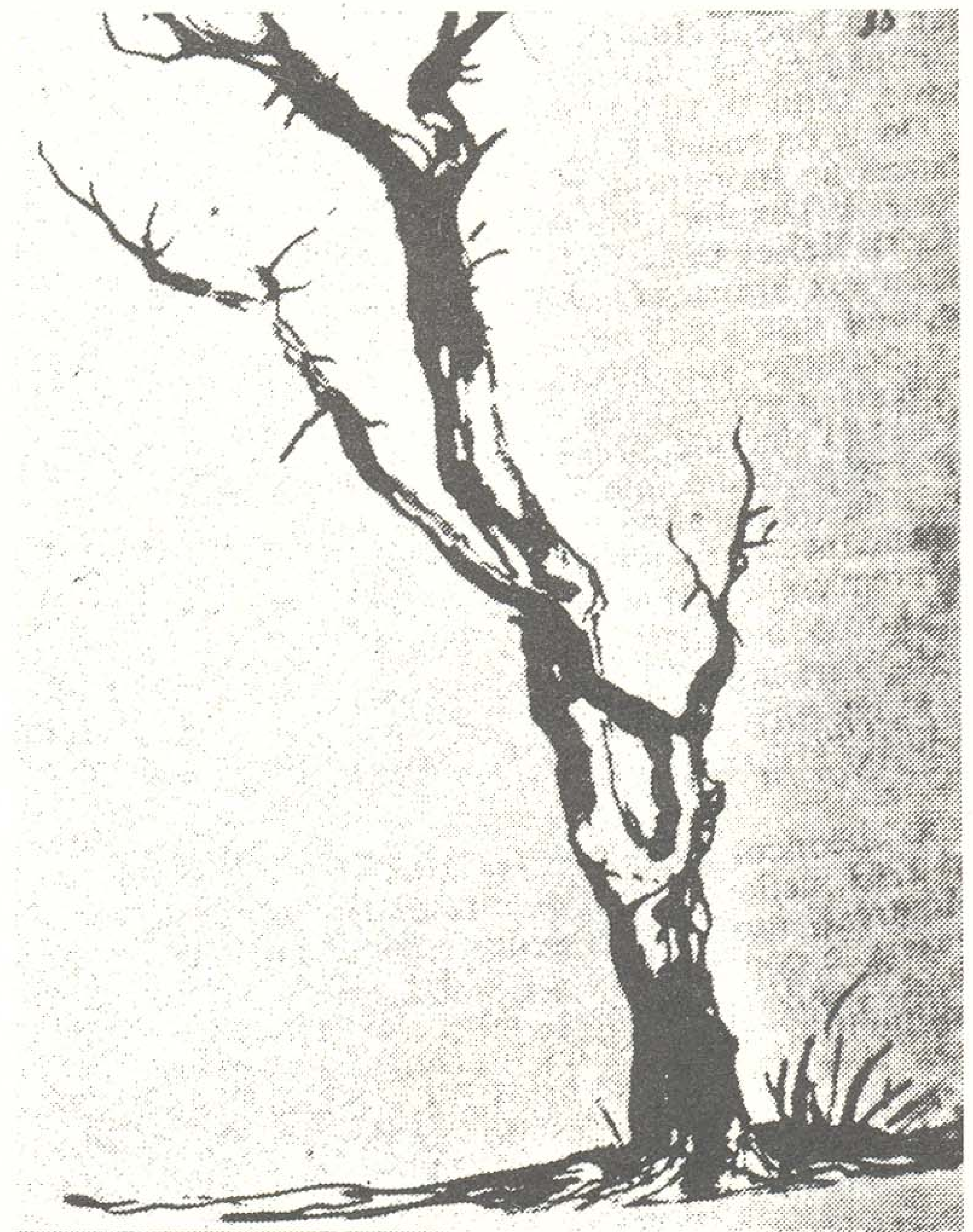
الا أن الرسوم التي تشخص ليل هيغو الفضائي يعالجها بدءا من بقع ، وتحت احداها كتب هيغو [مشهد غسقي ، مسدود ، أسود ، قبيح] .

المرسوم يحدس بالمكتوب :

ان بضـع صفحات من [البؤساء] ١٨٤٥ – ١٨٦٢ و [عمال البحر] ١٨٦٤ – ١٨٦٦ ، والرجـل الذي يضحك (١٨٦٦ – ١٨٦٨)(١) ، قد رسمت قبل أن تكتب . ينبغي ألا يخلط بينها وبـين رسوم تسبق الحرف ، انها تؤلف تغييرات للمكان تمهيديـة ، أو محاولات أولية للاسقاط ، سيمارس الكاتب عليها ، متابعا خطوات الفنان ، فعلى رسم سفينة [الدوراند] بعد الغرق – موجود بالمكتبة الوطنية بباريس ، كتب هيغو : [عندما رسمت هذه اللوحة لم أكن قد اتخذت قرارا بانتزاع صواري الدوراند من قبل العاصفة] ، وعلى رسم [دوفر] في المخطوطة نفسها : [لقد أملت كثيرا مدخنة الدوراند الجانحة ، يجب أن تكون أكثر استقامة] . ومنارة [كاسكيه] ، ومنارة [اديستون] قد رسمتا في عام (١٨٦٦) قبل أن توضعا في روايـة [الرجل الذي يضحك] ، ولقد أخذت الاخيرة من كتاب [ملاذ بريطانيا وايرلندا لجيمس بيفريل ١٧٠٧] ثم شوهت بشكل غريب ، تصور الاولى نهاية نار جمر خيالية لرسم منفذ على ورقة من الورق المقوى في عام ١٨٥٥ ، وتمثل كنيسة تهدمت على صخرة الايرمتاج في مدخل مرفأ سانت ايليه في جيرسي ، مظللة بعد ذلك في تقطيـع سيلد بدوره رسما مائيا معنونا بشيء من التعسف [ذكرى سويسرا] وهو موجود في متحف فيكتور هيغو .

وفتح البحر ، الذي يضرب الجزر الانكلو نورماندية، مسرحا واسعا من الاتصال بالنزاع المستتر الابدي لدى هيغو بين الظل والنور ، ومرآة في المعركة الابدية بين [فكر اعصار النور] و[الاعصار المحرك لكفن كبير]، ولقد شبه (هيغو) في رسمين مؤرخين في عامي ١٨٥٦ و ١٨٥٧ ، مصيره بمصير [سفينة ضربتها العاصفة وسط محيط رهيب] ، وبموجة تنعزل ، وهي تسقط ثانية ، مثل فك انسان: [وكان ذلك الاقتلاع والانسحاق في آن واحد] ، والبحر أيضا صورة الزمن [هذا النحات الكبير] ، ورسم هيغو في عام ١٨٦٠ ، بعصير عنبري وبضع نقاط خضر وحمر ، مائيات القسم الذي لم ينته من ملحمته الشعرية [أسطورة العصور] حيث توجد تطورات لمجموعات من الحيوانات الضخمة ، وهي في طريقهـا الى الهرم الضخم ، المبني والذي يصخب بضجيج عدد وافر من الناس يعذبهم الزمن ، انه برج بابل الذي تركه الزمن قائما على الرغم من التآكل ، أو شاطىء صخري هدمته حركة المد والجزر، أو العجلة دون نهاية لمحاولات اعتداء امتداد الزمن .

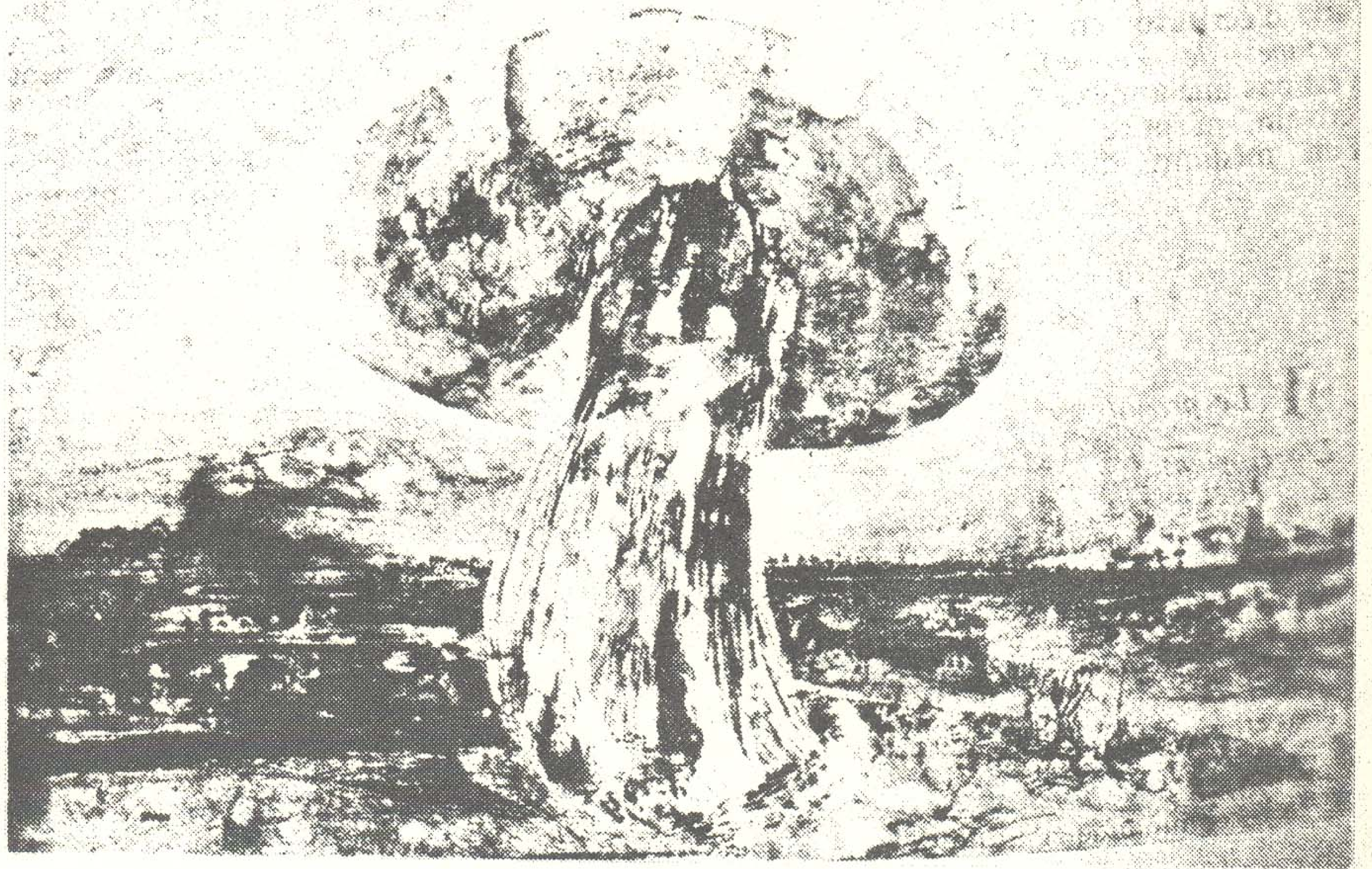
وهدأت طريقة هيغو حوالي عام ١٨٧٠ ، فلقد قادته الى تأثير أشياء مرئية سابقا [ذكريات حصار باريس ، والرحلة الى اللوكسمبورغ في عام ١٨٧١] ، الا أن بيت العنكبوت الممتد مثل نافذة أمام نظر [فياندن] يستدعي فكرة تمدد الحد الادنى حتى الحد الاعظم ، من ارجل العنكبوت حتى أشعة الشمس ، ومن الحفرة حتى السماء الزرقاء .



منظر شجرة للفنان فيكتور هوغو .

(١) عناوين روايات مشهورة لفيكتور هيغو .





رسوم متنوعة .. تركها الشاعر هوغو .

مكانة هيغو في تاريخ الفن :

لم تدع عزلة هيغو الشاعر والفنان فيه بلا صلات بمن سبقوه ، أو دون اتصال برواد الفن الحديث بين معاصريه ومن تلاهم ، فقد اعترف بأنه مدين بالفضل [لبيرانيزي] (٢) وقد أهدى اليه ستة أبيات في مقطع من ديوان (التأملات) :

دماغ بيرانيزي الاسود
حيث تمتزج السفينة بالماء
والسلم ، والبرج ، والعمود .

انه مقطع كان منبعا لاستعارات تعبر عن الوضع الانساني لهيغو الفنان أكثر من تعبيرها عن هيغو الكاتب ، ان اضطراب بيرانيزي المعماري ، وأقبية سجونه المخيفة التي تلازمها العقوبات ، كانت جاذبية تشد عاطفة (هيغو) نحو هذا اللون من الابداع الحزين ، وليس من قبيل المصادفة أن تكون رسوم (هيغو) الكاريكاتورية ذات علاقة بعبقرية فن (الباروك) وتذكر بهلوسات رسوم (بيرنيني)(٣) الخيالية ، لانه يوجد كما قال : [مرح صاخب في الظلمات] ، وعلى النقيض من ذلك ، فان الاسلوب القوطي في رسوم هيغو ، والتكرار الممل للبناء المتهدم تحت ممر قليل الضياء ، يذكرنا بالبناء المتهافت المثير للاعجاب ، بجانب (ديزنيفيل) المحفور بماء الفضة والغواش للفنان الرومانسي (سيليستين نانتونيل)(٤) الذي ترك أثره في فن هيغو ، بعيدا عن مرحلته الفنية الاولى ، ولقد تأثر هيغو ، شأنه في ذلك شأن الانكليز الذين أحيوا فيه القرون الوسطى في القرن الثامن عشر ، تأثر بما هو باروكي وغريب ، أو كما قال هو نفسه بما هو (روكوكو) في الفن القوطي الذي أنهى علاقته بأسلوب الفن الروماني المخيف ، ورسوم هيغو وجولييت دوريه البدائية المحبوكة تتدلى من سماء صافية مما يوحي بأنها رسمت في [غرونوالد] والفسقية المنعكسة وسط بحيرة خيالية، هي تكبير مملحة مركبة مع بركة [هوتفيل هاوس] في [غيرنوسي] ، ان هيغو ، لم يكن مع ذلك ، ليحب فن الروكوكو بالمعنى الحرفي ، ولكن انتسابه الى هذا اللون من الفن قد منحه حرية في انتاج فن ملون بايقاع غير

(٢) بيرانيزي ... حفار ومعمار ايطالي [١٧٢٠ - ١٧٧٨) حفر أكثر من ألفي لوحة على المعدن استوحاها الفنانون الكلاسيكيون الجدد ، ونشر نتاجه في عام ١٨٣٦ في ٢٩ مجلدا .

(٣) بيرنيني : رسام ونحات ومعمار ايطالي [١٥٩٨ - ١٦٨٠) سيد العمارة الباروكية والتزيينية ، وهو الذي بنى بوابة القديس بطرس في روما .

(٤) نانتونيل : رسام وحفار فرنسي ، زيّن كتب الرومانسيين برسوم .



وجه لشخص رسمه في مذكراته



قمر تحيط به الغيوم .... هوغو .

متناسق ، وفي اطارات الخشب المدموغ المزين التي تعلن بغرابتها عن الفن الجديد ، وعن تجارب [غوغان] في النحت التزييني .

أما رسوم نساء هيغو العاريات ونصف العاريات المحمومات ، فهن أخوات عصابيات (فيليسيان روبس ١٨٣٣ ـ ١٨٩٨) ، وتوجد لوحات أخرى نصف ماجنة، كاللوحة المرسومة بالالوان المائية والتي أدخلت في مخطوطة مجموعة أغاني الشوارع والغابات ، حيث اللون الاسود مثير كلون يجاور ألوانا حارة ، مما يجعل منها ذكرى [لغويا] وقرابة من [مانيه] ، على أن (أوديلون رودون) هو الذي فهم أحسن الفهم أن الاسود [هو العامل والعقل !] ، ان مطبوعات سفر الرؤيا المحفورة على الحجر [١٨٩٩] محملة بتحبير بالريشة والمكشط ، تذكر بالعمق الخشن والمخملي للظلال في رسوم (هيغو) ولقد استعمل هيغو ، قبل التكعيبيين ، التقطيعات والملصقات ، أو استعارات الدانتيلا ، ولقد استمد ، قبل السورياليين ، تأثيرات من اللحظات ، ومن اصطدامات جنينية للبقع ، ومن الرسم الآلي ، هناك رسومات بالحبر من الفترة بين (١٨٥٦) و (١٨٥٨) مخططة بخط متصل مع رعونة مهتزة ، باليد اليسرى بالتأكيد ، يد اللاشعور ، انها رسيمات تعيد الى الحياة من جديد شياطين وجن المخطوطات القوطية ، وما فيها من امتدادات النبات المخيف ، والحيوان ، والانسان ، أي جميع هذه الكائنات (الخفية والضارة) والتي هي من [طبيعة تنتفض وترتعش بتأثير الخوف من سوط الله] ، وهي رسيمات ذات صلة بالرسوم المسجلة على الطاولة الدائرية خلال اجتماعات (١٨٥٣ ـ ١٨٥٤) .

ان ذوق هيغو تجاه المواد المطروحة والوسخة ، والتحول الذي يمنحها اياه اتحادها في تركيب محير ورائع ، يبشران بتجارب (جان دو بوفيه) ، وانه ليوجد مضمون وجودي في تقنية هيغو وفي فنه الشعري ، ان مجارير باريس ، وامعاء ليفياتان ، ، (البؤساء) منتفخة بالتجاعيد الضخمة مثل قاع المحيط ، ان تناسخ أعماق الحياة ، والمقر الاخير (في التوراة) معناه [حمأة الشر الشامل] ، والصورة المرعبة لكل ما هو موجود دون أن يبلغ مرتبة الكائن المرئي .

الشاعر وليم بلاوك فناناً

٣

ترجمة واعداد عبد الرزاق العلي

وليم بليك شاعر وكاتب ومصور ، ويعتبر من طليعة الشعراء الخمسة البارزين في الحركة الرومانتكية الانكليزية وهم (كوليريدج ـ ووردزورث ـ شيلي ـ وكيتس) ، على أنه انفرد من دون سائر الرومانتيكيين برؤيته المتميزة للعالم .

ويعتبره بعض النقاد رائدا للرومانتيكية الانكليزية تلك المدرسة التي قامت لتسفه العقل وتعود بالانسان الى الطبيعة والخيال حيث طرحت الخيال كبديل عن عقلانية عصر التنوير ، وفي الحقيقة ان هذه الحركة الجديدة في الفن والموسيقى ، لم تكن لتكتب لها الولادة ، قبل أن يصبح الخيال نواة للنظرية الشعرية وقبل أن يطرح ، جانبا ، المفهوم القديم الرامي الى أن الشاعر شارح أكثر مما هو خالق ، وقد جاء هذا الايمان بأهمية الخيال كجزء أساسي من الايمان بالذات الفردية ، ومن الاعتقاد بأن كل كينونة ان هي الا عالم قائم بذاته ، مع أنها في الوقت نفسه تنطوي على الكل وتحتويه .

والخيال هو مصدر الطاقة الروحية الربانية عند الرومانتيكيين ، ولما كانت ولادة الحركة الجديدة في أعقاب الثورتين [الفرنسية ، والاميركية] اللتين شددتا على الحريات بعامة ، والحرية الفردية بخاصة ، فانها تأثرت الى حد بعيد بهذا الاتجاه الثوري ، فالفردية في الشعور والخيال هي التفسير الوحيد لكافة العناصر المشوشة في الادب والفن الرومانتيكيين .

وتتلخص فلسفة الرومانتيكيين في الفردية بأن كافة البشر ولدوا أحرارا ومتفاوتين في الطبيعة الذاتية ، وينبغي على كل منهم تعقب سعادته الخاصة بطريقة خاصة ، وتتطلب كرامة الانسان أن يهتم كل فرد بأصالته وأن ينتحي بها بعيدا عن التقليد ، فكل فرد واقعة فريدة ، ولعل الاساس الاقتصادي لهذه النزعة المفرقة في الفردية ، هو النظام الرأسمالي الفتي السائد في غرب أوروبا .

حاول [بليك] أن يجمع بين وضوح الفكر وجموح الخيال وهذا ما جعله مشتتا بين آراء ونزعات عدة في شبابه غير أنه بقي وفيا لرومانتيكيته الصوفية طوال حياته ، فهو يصف لوحاته « برؤيا الخلود » ، وهذا يعني عند (بليك) أن لوحاته هي التعبير في أشكال بصرية لفهمه للحقيقة المطلقة تماما مثل قصائده التي عبرت عن نفس الفكرة في أشكال كلمات .

ويتميز (بليك) بسعة اطلاعه وتنوعه فقد أظهر اهتماما مبكرا جدا ، بالفلسفة حيث قرأ كل من (بيكون) و (لوك) ورفض آراءهما ، وفي الشعر قرأ الاليزابثيين وشعر الحماسة والشاعر (بوب Pope) ، بعيف .

(بلا متعة) ، أما في الفنون البصرية فقد استخف بالمدرسة الطبيعية الفلمنكية والالمانية ، لكنه أعجب كثيرا بفن القبور القوطي في (ويست منستر آبي) ، وبالحفر بعد رافايل ومايكل أنجلو .

ومن البداية أظهر (بليك) عداوته للعقلانيين وللكلاسيكية الاوغسطينية الانكليزية ، مع استثناء لتلك الحالات الفنية ، التي تؤكد بشكل مباشر على المحتوى الروحي ، والتي أدت الى صعود الحركة الرومانتيكية.

تطور بليك الفني

ولد وليم بليك عام (١٧٥٧) في سن العاشرة دخل مدرسة (هنري بار) للتصوير ، وفي عام (١٧٧٢) ذهب الى محترف [جيمس باسير] (١) للحفر ، هذه الفترة في التدرب على الحفر كانت مهمة جدا بالنسبة لـ (بليك) في اتجاهين :

الاول : استطاع (بليك) أن يتعرف بشكل دقيق على مهنة الحفر وأن يطلع على حفر الرواد وبشكل خاص (آنجلو – روفائيل – ودورر) .

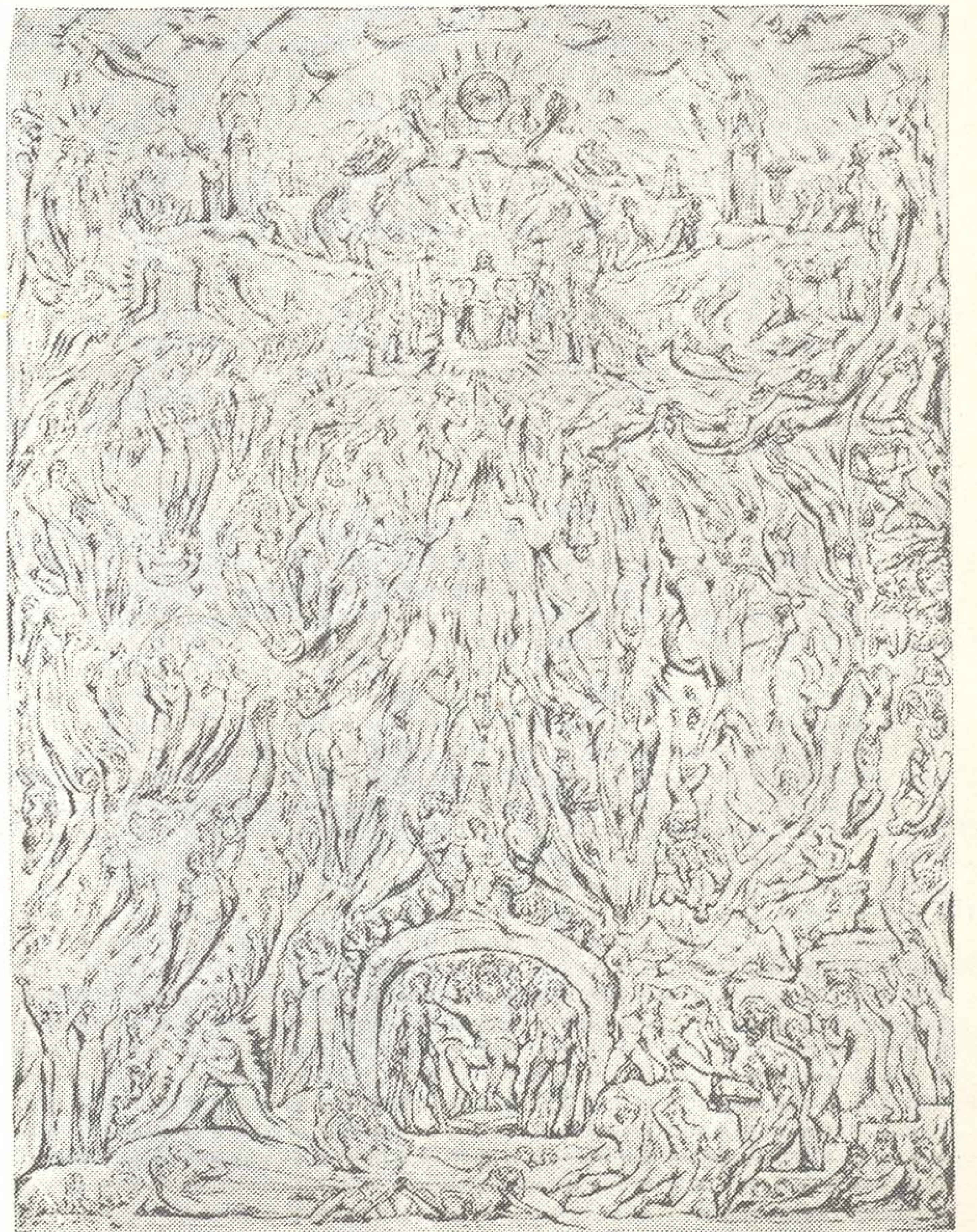
الثاني : أمضى بليك وقته في [ويست منستر آبي] وهي ينسخ أنصاب القبور من أجل الدعاية الاركيولوجية للفن القوطي ، وهذا ماساعده ليصبح حفارا محترفا .

وفي عام (١٧٧٩) انتسب الى [الاكاديمية الملكية] (٢) بيد انه كره في معلمي الاكاديمية تشديدهم على الرسم من الحياة والواقع ، ويبدو ان تفكيره الخيالي الصوفي قد قاده الى فكرة انه يتمتع بأصالة لافضل لاحد فيها ، وسبب ذلك هو اطلاعه الواسع على الكتابات الصوفية لـ[ايمانويل سويدنبرغ ،جاكوب بوهيم ، والافلاطونيين الجدد .]

وتميزت مائيات (بليك) الاولى بتقليدية غير متقنة على مستوى الاخلاق السائدة في تلك الفترة ، وهو الاحتجاج على مستوى الاخلاق السائدة في تلك الفترة، من هذه اللوحات لوحة [كفارة جين شور في كنيسة القديس بولس]وبعد ذلك تعززت صلة بليك بالكلاسيكية الجديدة عن طريق النحات [جون فلاكسمان] وقد ظهرت اثار الكلاسيكية الجديدة مباشرة في اعماله التالية مثل لوحة [الروح القانطة ، والراقصات الجميلات] وهنا تظهر الحركة المرحة والانسياب في اجساد الراقصات ، ومن المحتمل ان يكون موضوع اللوحة قد اقترحه (جون بويدل) (٣) للاشتراك في معرض عن (شكسبير) وأعماله في عام (١٧٨٦) غير ان مجموعة الفنانين البريطانيين في تلك الفترة لم تقبل اشتراك (بليك) في المعرض معتبرة أن مركزه لا زال متدنيا في عالم الفن .



وليم بلاك ... الشيطان يثير الملائكة .



وليم بلاك ... يوم القيامة .. كما تخيله الشاعر

وردا على ذلك فقد اعد رسما للحفر في تلك الفترة وهو [أيوب وزوجته وأصدقاؤه] وقد تميز ذلك العمل بالمتانة والحركة الفنية الرشيقة .

وبالرغم من ان (بليك) قد عرض بضعة أعمال في (الاكاديمية الملكية) وفي اماكن أخرى بدءا من عام (١٧٨٠) غير أنه لم يستطع ان يعتمد على لوحاته كمورد رزق .

واعتمد في كسب رزقه بشكل اساسي على مهنته كحفار لكنه لم ينجح كثيرا قياسا لمعاصريه الحفارين .

ويبقى الانجاز الاعظم لـ (بليك) في سنيه المبكرة في مجال الشعر ، ولكن وبعد عام (١٧٩٠) بدأ يستعيد مركزه كمصور ، وحاول (بليك) الشاعر ان يستفيد من (بليك) الفنان ، فينشر ديوانه [أغاني البراءة] مع رسوم توضيحية طبعت بالحفر النافر ثم لونها بالمائي ، وقد تداخلت الاشكال مع القصائد مذكرة بالرسوم التوضيحية المسطحة في العصور الوسطى .

في عام (١٧٩٤) ينشر ديوانه الذي يجمع اغاني البراءة مع أغاني التجربة مع رسوم توضيحية اكثر نضجا ، فقد أصبحت الرسوم التوضيحية تأخذ اهمية اكبر بالنسبة للنص ، واكثر تحديدا أو وضوحا ، ونأخذ هنا قصيدتين الحمل من اغاني البراءة ، والنمر من اغاني التجربة ، فمقابل قصيدة الحمل تظهر ام تعلم طفليها القراءة ، تحت شجرة حيث الاغصان تلتف برشاقة ، فوق الصفحة مكونة أحرف كلمات القصيدة في زخرف على صورة أزهار ، وفي مقابل قصيدة النمر نرى التجربة متمثلة بجثتين مرميتين متيبستين بجانب فتاة وشاب .

وكان لنشر هذه التصاميم منفصلة عن الديوان دورا هاما في شهرة الطباعة باللون على شكل واسع بعد عام ١٧٩٥ ، من هذه اللوحات [الله يخلق آدم ـ بيت الموت ـ نبوخذ نصر] والتكنيك في هذه الاعمال قريب جدا من الاعمال التوضيحية والمتطورة في تلك الفترة ، ان لم يكن اكثر تطورا ، وهو اسلوب مشابه للتامبرا ، والذي كان يسميه بليك بالفريسكو .

كان (بليك) يرسم التصميم على ظهر قطعة من الورق المقوى او شيء مشابه فاللون الممزوج بالغراء يعطي سطحا مرقشا غنيا ويمكن استعماله طالما هو رطب .

واللوحات الطباعية تبين الاثر اللوني الغني عند (بليك) وهذا مانشاهده في لوحة (نيوتن ـ نبوخذ



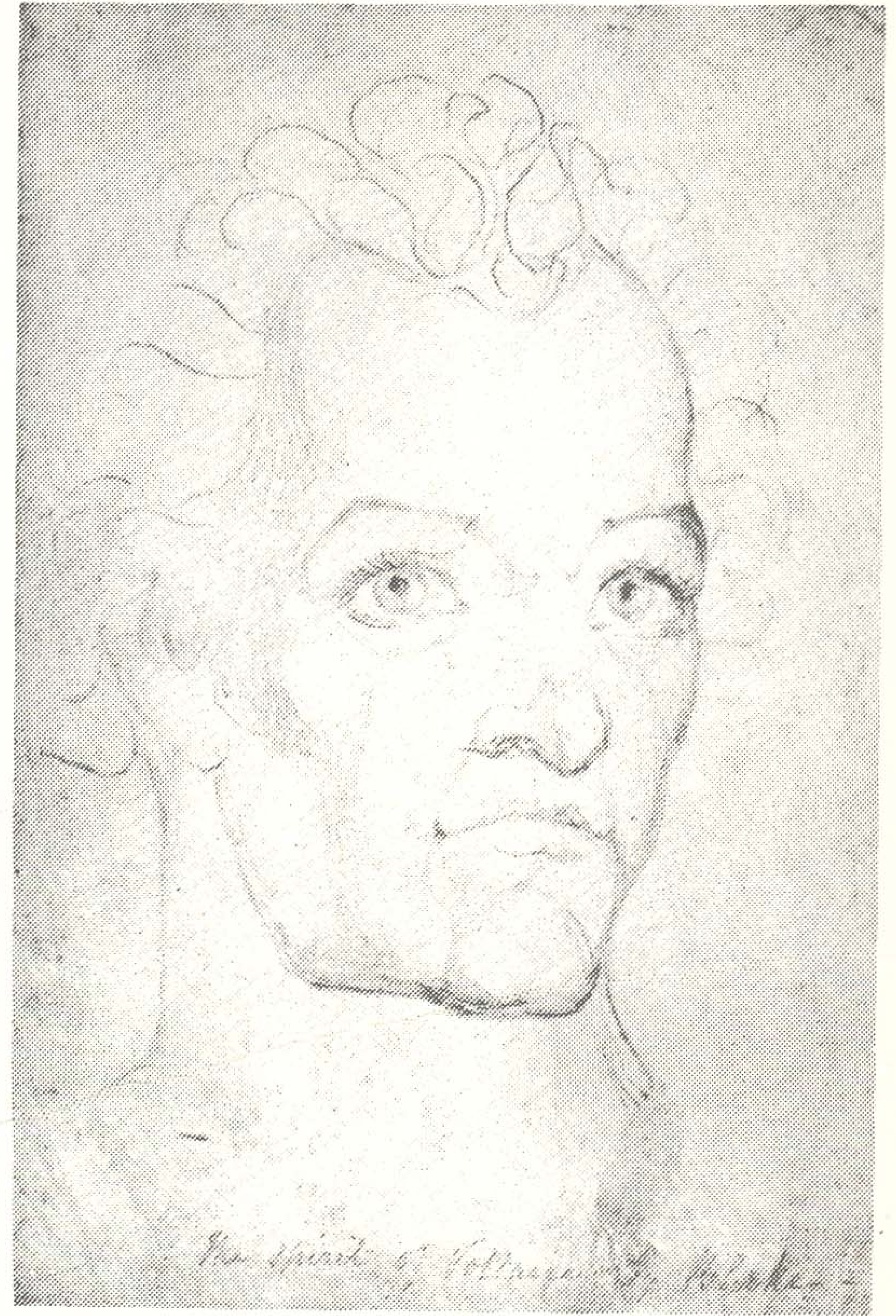
وليم بلاك ... ملاك يهبط ... الكوميديا الالهية .



وليم بلاك يخلق العالم .



وليم بلاك ... الانسانية تنام



وليم بلاك .... ڤولتير كما تخيله .

نصر – الله يخلق آدم .)

ونرى اللون ممزوجا بدرجات متداخلة في العمق تبرز توهج وتألق اللون .

وفي عام ١٨٠٨ اقام بليك معرضا مستقلا لكنه لقي فشلا ذريعا وهاجمه النقاد هجوما عنيفا ولم يبع الا لوحة واحدة لـ (توماس بوتس) ، مقتني لوحات وصاحب دار نشر في تلك الفترة ، في السنوات العشر التالية يعمل بليك عند (بوتس) ويرسم لوحات عن (ميلتون والكتاب المقدس) .

في عام (١٨١٨) تنفتح امامه آفاق جديدة بعد ان يقابل [جون لينل] (٤) فقد لعب (لينل) دورا كبيرا في تقديم بليك للجيل الشاب المعجب بفنه بمن فيهم الفنانين [صمويل بالمر ، ادوارد كالفيرت ، وجورج ريتشموند] الذي انجذب بشكل خاص لاعمال بليك .

بعد عام (١٨٢٠) ركز بليك جل اهتمامه الفني على ترجمة [سفر أيوب والكوميديا الالهية] للوحات ، وقد انجز (بليك) عدة رسوم توضيحية لـ (سفر أيوب) لكنه لم ينه سوى سبع لوحات من الكوميديا الالهية ، التي كان ينوي ان يكملها ، وقد ترك اكثر من مائة [سكتش] وتصميم بالقلم الرصاص ، بعضها أنهاه بالالوان المائية .

ويقدم الفنان (صمويل بالمر) وصفا مثيرا عن بليك لدى زيارته ، يقول : **[في التاسع من تشرين الاول عام ١٨٢٤ دعاني السيد لينل وذهبنا الى السيد بليك . وجدناه مقعدا في الفراش بسبب حرق في رجله ، وبرغم السبعة وستين عام ، فقد كان يعمل بهدوء فوق فراشه والكتب بحيط به] .**

ان تصاميم الكوميديا الالهية تظهر التقدم الكبير الذي أظهره بليك في سيطرته على اللون في سنواته الاخيرة ، مظهرا احساسا عميقا وتنوعا في اللمسة اللونية ، مثالها [لوحة بياتريس تخاطب دانتي من العربة] ، فالشخصيات المتمايلة هنا بانسياب تظهر المقدرة على الاستيعاب الكامل لـ [الكلاسيكية الجديدة] والذي كان مشوشا في أعماله الاولى .

فالجمال والبراعة الفنية الفائقة في معالجة (بليك) لاشكال شخوصه تظهر جلية ، خاصة في التفاعل اللامتناهي والمتنوع بين (دانتي) وصاحبه (فرجيل) في لوحة [دانتي وفرجيل يدخلان الغابة] .

اما لوحة [البابا السايموني] فتبرز روعة الحركة والطاقة المتفجرة .

وفي لوحة [دانتي يشرب من نهر الحياة] يظهر التطابق ، بين افكار (بليك) وافكار دانتي ، ان تركيب اللوحة يختصر وجهة نظر بليك في الخلاص ،فبالاضافة الى شخصية (دانتي) الوحيدة في النص ، يضيف بليك ثلاثة اشخاص مع مجموعة مصورين وهميرسمون الطبيعة .

اما لوحة [الصورة المواجهة لرؤيا بنات انكلترا] فانها رمز للاثم الناتج عن خضوع الحب لقيود الاخلاق الارثوذكسية ، ولوحة [اوثون روح اميركا الناعمة]تعبر عن ادانة العبودية في اميركا .

واخيرا ان من الخطأ ان نعتقد ، كما قال بعض النقاد ، بأن الشعر هو مجال موهبته وابداعه للتعبير، وانه بالخط واللون لم يكن اكثر من هاو يصارع بدون نجاح صعوبات التصوير التقنية والرسوم التوضيحية.



وليم بلاك .... اللاوكون .

ان وجهة النظر هذه مبنية على سوء فهم لمفاهيم بليك في التصوير فهي ليست تهدف الى اعادة تصوير فنية للعالم المادي الذي يراه حوله ، كما تصور البعض، بل على العكس تماما فانها تمثل النقيض لما لاحظه ورآه

يقول بليك [هل التصوير محصور بالعمل الشاق الخسيس للرموز المنسوخة ، طبق الاصل للمادةالزائلة الفانية ، والتي لايمكن ان ترتفع ، كما الشعر والموسيقى الى المجال الابداعي الحق المرتكز على المفهوم التخييلي؟ لا ، ان التصوير لن يكون هذا ابدا ! فالتصوير ، كالشعر والموسيقى ، يتوجد ، ويثير الجذل بأفكاره الخالدة].

وهكذا نرى ان اسلوب (بليك) في التصوير يتغير من خلال سيرة حياته طبقا للمتغيرات الدينية والفلسفية في وجهة نظره ، غير ان تصوره لمفهوم وطبيعة الفن لم يتغير جوهريا بقدر كبير .

لقد عاش (بليك) حياته مغمورا ولم يعترف لهاحد بالنبوغ حتى اصدقاؤه ، ولم يقلق هذا الجمود (بليك) وانما واظب على اعماله فرسم مارسم ، وكتب ماكتب، ولم ينل شهرة ولا نجاحا في كل اعماله ، الا انه عاش بأفضل مافي استطاعته ، وامن بانه يملك كل مايحتاج اليه ، واعتقد ان الشهرة ليست ضرورية للعبقري ، لان الانسان يولد وحيدا ويموت وحيدا حسب عقيدته.

---

١ – **جيمس باسير** : حفار انكليزي عاش في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وكان يملك مدرسة لتعليم الحفر .

٢ – **الاكاديمية الملكية** : تأسست في لندن في عام ١٧٦٨ من اربعين اكاديميا وفي عام ١٧٦٩ انضم اليها عشرون آخرون وقد كان لجورج الثالث دورا كبيرا في هذه الاكاديمية .

٣ – **جون بويدل** : ناقد فني عاصر بليك وكان من اصدقائه . (١٧٩٢ – ١٨٨٢) .

٤ – **جون لينل** : مصور اشتهر برسومه التوضيحية للانجيل عُرف عنه أنه كثير النميمة فضيلته الوحيدة هو مساعدة المادية لـ بليك عندما التقاه عام ١٨١٨ .

بمناسبة مرور ١٠٠ عام على ولادته

جبران خليل جبران
الشاعر... الفنان

٤

اعداد: مها قواص

« أجمل ما في جبران ، صراعه المستتب مع نفسه لينقيها من كل شائبة ، ويجعلها جميلة ، كالجمال الذي لمحه بخياله ، وبثه بسخاء في سطوره ورسومه ، فالفن مهما تسامى ، في نظر صاحبه ونظر الناس ،ليس من الاهمية في شيء مالم يترجمه صاحبه والناس ، الى قوة تنشط بهم من عقالات المعيشة المحددة الى حرية الحياة التي لاتحد من الانسان في الله ـ الى الله في الانسان »

« ميخائيل نعيمة »

ولد [جبران خليل جبران] في السادس من كانون الاول عام (١٨٨٣) في قرية بشري الواقعة في القسم الشمالي من الجبل،لعائل لم يكن كثير الحنكة والخبرة، محقق في تحصيل الاعالة الكافية لعائلته ، ولام متقدة الذهن ، نبيهة ، رغم كونها غير مثقفة جريا على عادة تلك الايام ، لكنها على نقيض زوجها ، كانت محبة وقابلة للتضحية بالذات ، متحملة لمسؤوليتها طموحة في رسم مستقبل اولادها .

وأمضى (جبران) حياته الباكرة في جو يسوده الفقر والخصام ، ولم يكن جو المدرسة بأفضل من البيت ، فجاء ايثاره الوحدة ، وقد تبدى باكرا في طفولته ، علامة على غربته عن جو البيت والمنزل على السواء ، وفي الوقت نفسه ابدى ذكاء مبكرا وولعا شديدا بالرسم ، ولعل ولوعه هذا بدا في نظر ابيه هواية حمقاء ، تعيق ابنه عن النمو بقوة وصحة ، فحاول بكل صرامة كبح (جبران) وتعنيفه بكل وسيلة ، مما دفع بجبران الى مزيد من العزلة والوحدة مع رسومه وصوره ومع شخصياته الساخرة .

مع حلول (١٨٩٤) رأت والدة (جبران) مع ابنها الاكبر (بطرس) ان الهجرة هي الحل الافضل للمشكلات التي تعانيها الاسرة ، فضلا عن انها تقدم خير الامال لمستقبلها وطموحاتها ازاء اولادها ، فاتجهت انظارها الى اميركا ، وشدت الرحيل الى (بوسطن) لوجود جالية لبنانية تستطيع الام ان تعتمد على مساندتهم لها ، مخلفة وراءها الزوج الذي لم يحمل يوما هما ازاء عائلته .

وفي (بوسطن) ووسط حي يتسم بكل مظاهر الفقر هو الحي الصيني ، حي المهاجرين والفقراء ، حلت عائلة (جبران) المؤلفة من الام (كاملة رحمة) و(بطرس) و(جبران) و(مريانة) و(سلطانة) الصغيرة ، ونزلت العائلة للعمل ماعدا (جبران) الذي انصرف الى دراسة اللغة الانكليزية ، في ذاك الوقت الذي اتسم بكل معاني الكفاح لايجاد موضع قدم في بلد تسوده القسوة والنفي لكل متطلبات العقل ، تعرف (جبران) الى الفنان

المصور (فرد هولندداي) وعبر زياراته المستمرة لمرسم ذلك الفنان ، أخذ في التعرف على نواحي جديدة وبدأ في مسيرة مجهولة المصير ، والهدف بان واحد ، مما أثار مخاوف الام فقررت ارسال (جبران) الى لبنان لدراسة تاريخ بلده ولغته القومية ، اربع سنوات قضاها (جبران) على مقاعد الدراسة في مدرسة الحكمة .

ومن مقاعد الدراسة الى (باريس) ، اتجه شاب في وجهه كآبة من يشتهي ولايدرك وأمام (نوتردام) يقف محدثا نفسه ، لقد آن له ان يكف عن التفرج ، فليوناردو دافنشي لم يكن متفرجا ، ولا (ميكلانجو) ، ولا (روبنز) او (فلاسكيز) او (تيسيان) ...

كان كثير الاحلام ، لكن أين المال لدراسة الفن ، ومن ذا الذي تهمه الاحلام والاشواق في عالم المادة والواقع ، ومن (باريس) مدينة الحلم والجمال والفن الى بوسطن مرة اخرى ، ليجد السيف الاسود قد سلط حده على عائلة (جبران) ، وبدأ في حصاد ارواح الاحبة واحدا بعد الاخر ، ولم يبق سوى (مريانا) ، شمعة دربه المضيئة ورمز التضحية وبذل النفس في سبيل اخيها .

دائرة الوجع تكبر ، والغربة تضيق انفاسه ، والروح متعبة اكثر من الجسد ، وليس من صديق ينتشله من تلك الدائرة سوى صديقه (فردهولندداي) الذي قدم له تذكرة سفر الى شاطىء (فايف ايلند) حيث حمل عدة الرسم ، ولف ريشته بألف هاجس ، وروحه تفتش عن الخلاص فلا تجد منفذا غير اللون والقماش المنصوب على خشبة ، تسعة ايام ، وهو يرسم ، ثم حمل رسومه وعاد الى (بوسطن) ليقيم معرضه الاول بعد أن توافر له مايهيء معرضا .

أقيم المعرض سنة (١٩٠٤) وفي محترف (داي) ولم يكن له من نتائج آنذاك ، عدا تعريفه (بـ ماري هاسكل) ، التي اصبحت صديقة له مدى الحياة ، ولعبت دورا كبيرا في حياته ، بيد ان (جبران) الكاتب والرسام الذي رفض احتراف التجارة مهنة له كأخيه الاكبر ، وأسوة بغيره من اللبنانيين المهاجرين ، لم يكن حالما فاشلا ، ولا انصرافه الى القلم والريشة اشارة الى طموحه المقهور ، اذ كان يتمتع بمقدرة رفيعة على العمل بأصالة مميزة ، ان فشل التجربة الاولى ليس معيارا للفنان ليكون غير فنان .

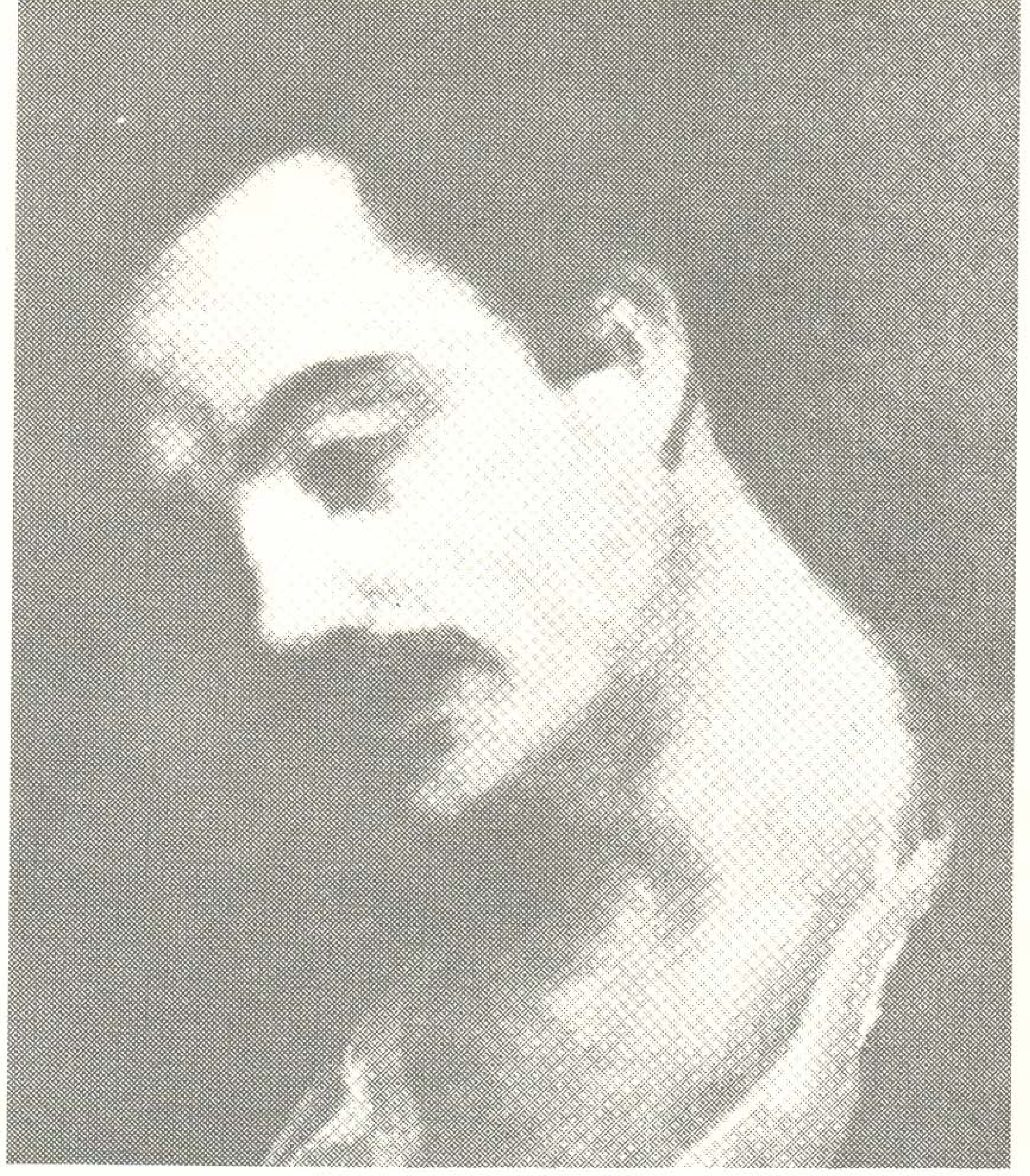
الصداقة بين (جبران) و(ماري هاسكل) أتاحت له ان يقبل المال منها لدراسة الرسم في باريس ، حاضرة الفنون ومدينة احلامه ، وقد وفد اليها (١٩٠٨) حيث التقى برفيق الطفولة (يوسف حويك) فتجددت اواصر الصداقة ، ودخل (جبران) أكاديمية (لوسيان) حيث تدرب باشراف الاستاذ (لورانس) . لكن لم تمض بضعة اشهر حتى انتصرت رغبة الاستقلال المزمنة فيه ، على الانضباط الاكاديمي ، فكم شكا انه سئم فن الاستاذ (لورانس) ،وأراد ان يكون حرا في العمل على مذهبه ، فاتخذ مرسما خاصا ونموذجا ، وقرر مع (يوسف الحويك) التعويض عما يخسرانه من التدريب الاكاديمي بزيارات اسبوعية للمعارض والمتاحف ،واخذ في دراسة الثورة التكعيبية الراهنة يومئذ ، وتتبع مسار تطورها ، الا ان (جبران) كان اكثر جدية من رفيقه في توقه الى تفهمها ، مع انها استفزته واربكته ، وغالبا ماحث (الحويك) قائلا :

ـ «علينا ان نجتهد لنفهم معنى الحركة الفنية في باريس ، هذه الثورة الجنونية قائمة على قدم وساق ضد الرسم والجمال ، هذه المعركة العنيفة بين تقليد او محاكاة الطبيعة والتنكر لها » .

ومع ذلك ظلت (التكعيبية) في نظره شكلا مبهما من اشكال الفن وطائشا ، مما يفسر لنا سبب ارتداده الى اسلوب مماثل لما كان شائعا قبل زمن ويسمى بالانكليزية مدرسة (ماقبل رفائيل) ، (وذلك بعد عودته من باريس) ، وذلك لان اعتقادات هؤلاء في الطراز والجمال والانوثة البياتريسية الالهية،كانت اكثر تساوقا مع وجهة نظره ، الا انه لم يحرز تقدما كبيرا في تقنية الرسم ، اذ ألفى الرسم لا يرجح على كفة الادب في نظره ، فضلا عن ان تلهفه الشديد لاصلاح العالم ، جعله ينظر الى الرسم باعتباره وسيلة لتوضيح افكاره والكشف عنها ، بدل ان يعتبره فنا للتقنية فيه شأن كبير ، وقد سيطرت هذه النزعة نفسها على اختياره ما يقرأ ، فكان الاثيرون لديه من بين الكتاب هم الرومانطيقيون ، وربما قرأ الرمزيين ، غير ان رد فعله حيالهم ، لم يكن من العداء بمثل رد فعله حيال التكعيبية ، ولايمكن ان يوصف بأنه ايجابي ، وقتها كان (بليك ـ نيتشه) محور اهتمامه .

ان نهمه الى المعرفة ونزوعه الى العالمية يتجليان في تنشئته الخاصة التي جاءت حوارا حقيقيا بين الثقافات بعد أن تأثر جبران بالرومانطيقية ، أولع بالفلسفات الشرقية فقاده (زرادشت) الى (نيتشه) وحاول أن يستخدم ارادة القوة في تدرج الانسان نحو الكمال حسب تعاليم المسيح وحكماء الشرق ، وانصرف الى التصوير والرسم تحت تأثير (وليم بلايك) المجازي الاسلوب ، من هنا نرى أن (جبران) قد وازن ما بين اعتقاده الراسخ في الفن بوصفه نفحة الهية طاهرة ومقدسة ، وبين الحياة اليومية فنجد انه لم يقع مطلقا تحت اغراء رسم اللوحات بغرض بيعها قط .

أبحر جبران في مساء الثاني والعشرون من تشرين الاول عام ١٩١٠ عائدا الى بوسطن ، وظلت باريس في نظره ما كانت عليه قبل أن يراها ، مدينة الحلم والفكر



جبران خليل جبران .... بريشته

والفن .

أبحر وفي قلبه وعقله كثير مما اغنى وجدانه وفؤاده حوارات ، أفكار وآراء ، مشاريع تنتظر النور ، وقد انعكس هذا على تلك الجمعية التي اسسها (١٩١٢) وعُرفت باسم الحلقات الذهبية وقد كانت القوة الدافعة لها ، هي الامل بالاصلاح ومقاومة حركة التتريك التي انتشرت في انحاء العالم العربي ، بعد اعلان الدستور (١٩٠٨) ، وقد عكس هذا البرنامج الصراع القائم في ذهن (جبر) بين المصلح الاجتماعي والفنان المتوحد .

انتقل جبران من بوسطن الى نيويورك (١٩١٢) حيث استأجر مرسما في ضواحي قرية (غرنيتش) تحت رقم ٥١ من الشارع العاشر ، وحي (غرينتش) من أقدم احياء مدينة نيويورك السفلى ، استأثر به الفنانون من كل نوع ، فجعلوه شبه صورة مصغرة عن مونمارتر في باريس ، وتتراوح نماذجه بين العبقري الملهم وبين الفاشل المغرور ، لكنهم اجمعين تحت لواء الادب والفن وخدمة الروح والجمال ، لاقتناعهم بأنهم من طينة أنقى وارفع عن بقية الناس .

وفي هذه الاجواء طور (جبران) مرسمه طبقا لما تجيش به نفسه من أفكار ورموز ، فقد كانت لحياته وهي حياة فنان في مرسمه ، تلك الصفة الغامضة التي تصطبغ بها حياة من يعيش في صومعة ، ذلك ان مرسم جبران خلافا لمعظم مراسم الفنانين ، كان مؤثثا بحيث يترك انطباعا بأن من يشغله ليس اديبا ورساما فحسب ، بل ناسكا وحكيما شرقيا ، تحيطه الرسوم الرمزية والصور المقدسة التي لازمته لعشرين عاما ، وقد عمق هذا الاثر الملغز الذي اتصفت به كتاباته الغريبة الرومنطيقية ، الانطباع الذي خلفته الغرفة في اذهان المختلفين اليها .

وكان (نيتشه) دليله الاول ، ومؤنس وحدته الاعظم ، ومعه يغوص (جبران) في مزيد من الجولات الزرادشتية ، ومع الانسان الاعلى الذي يحطم كل المقاييس والموازين السائدة التي اعتبرها (نيتشه) أغلالا في عنق الكائن البشري تكبل ارادته وتحطم طموحه ومع الصراع ما بين الخير والشر ، حتى ولو كان الثمن انقراض الانسانية بأسرها ، ليولد انسان مثالي أعلى واحد ، الا فلتنقرض الانسانية ، كي تنتهج الحياة مسارا مثاليا تسوده المثالية والفضيلة ، « فيما بعد يمكننا ان نلاحظ أن نبي جبران بالمقارنة هو سوبرمان زارادشت نيتشه » وقد جاءت الحركة الهندوسية في اميركا وقتها والتي ارتبطت مع الحركة التوحيدية « التي استوفدها امرسون التوحيدي في القرن التاسع عشر » ، ومعها الحركة البهائية عندما اجتمع (جبران) في عام (١٩١٢) الى (عبد البهاء) زعيم تلك الحركة يومئذ ورسم له صورته ، هذه الحركات المشرقية المختلفة أثرت بشكل فعال على (جبران) وخلقت جوا روحيا مؤاتيا لكتاباته ، فقد بدأ في تحضير رائعته الخالدة (كتاب النبي) ، وخلال تلك الفترة التي سبقت النبي نشر كتابا فيه عشرون رسما ، يضم مقدمة بقلم (أليس رافائيل) . واتبعه بكتاب السابق .

في الحقيقة لا يمكن الفصل بين النزعتين الادبية والفنية في شخصية (جبران) ذلك ان الصراعات الفكرية المستعرة في عقله ونفسه ، كانت تكمل بعضها من الناحية الفنية لتصب في النزعة الادبية ، والعكس ايضا ، ان اتجاه جبران في الادب والفن يمكن ان ندعوه بالرومنطيقي ـ الرمزي .والرمزية لعبت دورا كبيرا في في اعماله الادبية والفنية على السواء ، وتتالي الصور الرمزية في كتاباته يعكس بالضبط خيالا فنيا هادرا ، ولكي نحدد بالضبط ما نقول فلنطلع على صور ادبية من كتاباته وما ابدعته ريشة جبران من رسوم .

ففي لوحتي (عودة الروح الى الله ـ وفوارة الالم) وهما لوحتان اقتنتهما (ماري هاسكل) ، التي تعرف عليها جبران في معرضه الاول في بوسطن ، فقد قصد بهما أن يعبر عن أن الاعتقاد ان كل ما في الكون من محسوس ، ليس الا رموزا للحياة غير المحسوسة ، وان القصد من الفن ، ليس تقليد الرموز ، بل تفسيرها برموز جديدة الوجه في اللوحة الاولى ، هو وجه الله ، ان الله لم يره أحد بعين حسية ، أما بلخيال فقد رآه اناس كثيرون ، ولو كان كل الناس ذوي خيال لما

احتجنا الى رموز ، لكننا في عالم الحس ، ويتعذر على الخيال ان ينقل ذاته الى الحواس ما لم يتخذ لذاته جسما محسوسا ، ثم يتأتى الخيال مرة اخرى ليترجمه من المحسوس الى غير المحسوس ، خاصة ان الوجه قد أودع معاني الالوهة ، ثم أن تلك الظلال النارية الصاعدة من أسفل اللوحة نحو الوجه ، لتبرز ان الروح انبثقت من الله وبعد الموت عادت اليه ، مع حساب عدم شغل حواس الناظر دون خياله في اللوحة الثانية (فوارة الالم) وقد شاء أن يمثل بها القوة التي تعصر من النفس كل زوائدها ، فلا تبقي الا على عصارتها الخالصة ، والالم افعل في النفس من اللذة ، وما الحياة كلها الا فوارة من الالم ، فكتلة الاجسام العارية المتماسكة بعضها ببعض والتي هي مضمون اللوحة ، وكأن قوة خارقة تقذفها الى أعلى ، كعمود من الماء يرتفع بقوة ، ثم يهوي الى أسفل ويتبعثر كقطرات .

ان الاجساد العارية في رسوم (جبران) رمز لعري الحياة ، والجسم العاري أقرب رمز للحياة ، فاذا ما صور جبلا من الاجساد العارية ، أو شلالا في هيئة سلسلة من الاجسام العارية الهاوية من فوق الى الاسفل ، فلأنه رأى كومة من كوم الحياة والشلال مجرى من مجاري الحياة .

لقد كان الفن بالنسبة لجبران - [ان نتفهم الطبيعة ونؤدي معانيها للذين لا يفهمونها] ، ان نرى الروح في المادة ، وليس الشكل الخارجي فقط ، ان نقدم الضمير وليس الالوان فقط ، أن نرى في المألوف ما ليس مألوفا، فما الحاجة الى تقليد الطبيعة وهي محسوسة لكل ذي حس ، وقد بلغت رمزيته قمتها الفنية في رسم دعاه (الدين - العدل - الحرية) ، فرسم الدين يمثل شبه برج أعلاه مؤلف من رؤوس ثلاثة ، رأس (رع) الى اليسار ، ورأس (زرادشت) الى اليمين و (بوذا) في الوسط ، وعلى رأس بوذا ، بين قلنسوة رع وزرادشت ، قد ارتكزت كرة ترمز الى الحقيقة اللامتناهية ، وعند منتصف البرج ، على صدر (بوذا) الناصري المصلوب ، وقد لمست كفاه كتف (رع) من جهة و (زرادشت) من الاخرى ، ومن تحت ذراعي المصلوب حتى أسفل البرج ، اشكال بشرية تغلغلت بينها أفاعي الخرافات والسخافات والشهوات والمتاجر الرائجة بين الناس باسم الدين في كنف اولئك الجبابرة الاربعة .

والرسم الثاني - رسم العدل - يمثل جبارا مكتمل تقاطيع الجسم ، لعله الانسان الامثل وقد أمسك بيسراه ميزانا وانحنى الى اليمين ، فلمس باصابعه كفة من كفتي الميزان فهوت الى تحت وارتفعت الثانية ، وفيها شكل انسان صغير ملتو على ذاته ، ومن حول حامل الميزان شبه دائرة من البشر المسرعين صعودا



جبران خليل جبران .... المراحل الثلاثة للحياة

وهبوطا ، يخيل اليك انه قد وزنهم كلهم فوجدهم ناقصين ، والرسم هنا يمضي في نوع من التوازن الكامل في التركب والتآلف .

أما رسم الحرية ففيه نفس التوازن والاتساق في الخطوط بالاضافة الى أنه يثير شعورا وأفكارا تظل تزدحم ، حتى بعد أن يغيب الرسم عن الناظر ، والرسم هنا يمثل فتى بجناحين ، وقد رفعهما الى أعلى ، وانتصب بقامته الطويلة وافرج رجليه الواحدة عن الاخرى ، وجمع كل قواه للطيران ، لكنه لا يستطيع الارتفاع عن الارض ، تحدق في عضلاته المتقلصة من قوة الاجهاد ، وفي وجهه كل الارادة والمعاني تتجه الى غاية واحدة ، فلكأنك تكاد تقفز من مكانك لتساعده عله يرتفع في الجو ، لكن بعد أن تجد القيود حول قدميه تدرك أنه لن يطير حتى يقطعها ، لكنها لا تقطع بسيف ولا تقرض ، فهي الرغبات والشهوات الارضية ، انها النفس البشرية بكل مكنوناتها من فضائل ورذائل .

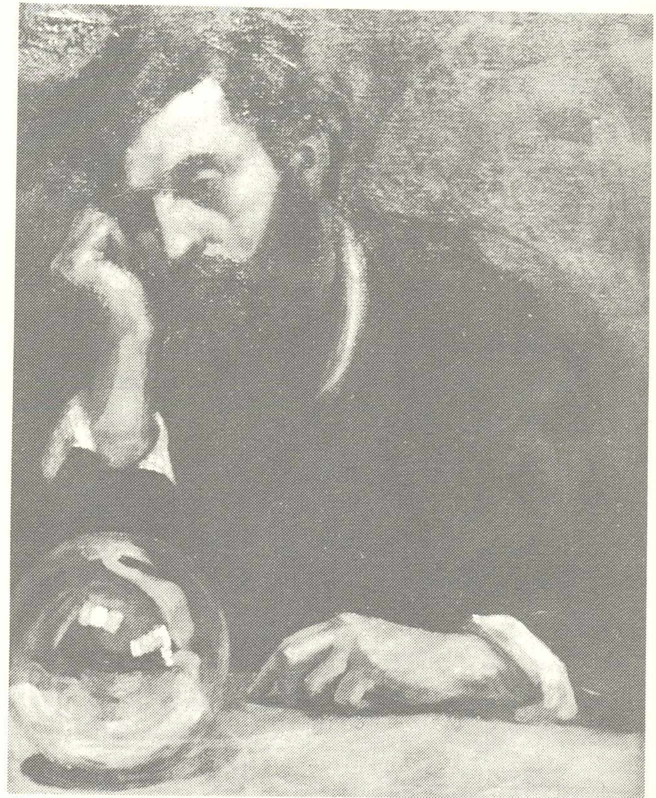
خلق الانسان ، الانسان المصارع ، العطاء ، الله والاهل والابناء ، الام السماوية ومواليدها ، وجه النبي ، العالم الالهي ، كلها لوحات تدور في نفس الفلك .

وفي المقابل شاع الاعتقاد بالشاعر النبي في الادب الاوروبي قبل (جبران) بزمن بعيد فقد اعتبر (بلابك)

الشاعر نبيا ذا رؤيا رباعية ، و (ووردسورث) معلما اخلاقيا و (شلي) مشرع العالم غير المعترف به ، في حين أن الرومنطيقيين الالمان ، لاسيما (نوفاليس) ، كانوا حازمين ان الشعر وحي ، شأنهم شأن (لامرتين) و (هوغو) ، مع أن الرومانطيقيين الفرنسيين ، كانوا أقل اقتناعا واعتقادا بهذا ، وقد حمل الرمزيون لواء الاعتقاد بالشاعر النبي ، كما حمله الرمزيون المتأخرون والسورياليون من بعدهم ، وممن زعموا انهم شعراء انبياء من الذين عاصروا (جبران) في الادب الاوروبي (ييتس) و (بلوك) و (ريلكه) و (جورج) ولم يختلف جبران عن هؤلاء الا في كونه نبيا مشرقيا ، اننا نعلم ان (جبران) قد تأثر بالفكر الهندي ، ولعل (امرسون) كان دليله الى ذلك مما قاده الى الاعتقاد بوجوب وحدة الاديان وبالطرق العديدة المؤدية الى الحق

ـ أنت أخي ـ وأنا أحبك

ولقد وجد تأييدا لاتجاهه هذا عند (روسو) ومفكري الثورة الفرنسية ، وفي الفكر الهندي وفي آثاره الاخيرة نجده قد انتهى الى التوحيد بين الله والنفس الكلية ، وبين هذه وذات الفرد الكبرى ، أو بالنفس الكلية في الهندوسية ، أو الروح الاعلى في مذهب (امرسون) ، أن معتقد (جبران) بالمحبة الكلية وبأخوة الانسان ، وهما تتصفان بصفة اخلاقية عملية فانه



جبران خليل جبران ... لوحة المفكر .

يحاول ان يجعلهما على أساس ميتافيزيقي بردهما الى حالة الانسان الميتافيزيقية ، وعنده ان هذه المحبة وهذه الاخوة ، هما نتيجتان ضروريتان تصدران عن نشأة الانسان وفطرته اللتين تجعلان كل البشر وحدة بالروح والجسد ، فيما قدر لهم من مجد او تعاسة ، وايمان جبران القوي بوحدة الروح والجسد ، يمكن أن يرد مصدره الى تأثره ب (وليم بلايك) في موضوع ازالة الثنائية ما بين الروح والجسد رمز الحقيقة الداخلية والخارجية ، فمن يرى ذاته يرى جوهر الحياة المجرد .

مما يعني أن الحقيقة داخل الذات مطابقة للحقيقة خارجها ، والطبيعة مثل الانسان ما هو مرئي فيها تجل للروح .

ان ايمان (جبران) بالروح التي تنفخ الحياة في ايقاع الكلمات ، مما قد يعلل خصائصها الاخرى ، ومفهومه المثالي للفن ، وتطور العمق والمدلول الرمزي ، وقد اقتاده البحث عن رموز من شأنها أن تمثل الفكرة الاساسية الكامنة وراءه بصورة مناسبة ، الا وهي وحدة الموجودات جميعا ، فاستخدم في (المجنون) رموزا متعددة حيث الجدول يمثل الانسان ، والشجرة التي يمثل جذورها الانسان وازهارها الله ، أما الرمز الذي استخدمه في (المواكب) لاجل الفكرة نفسها ، فهو الغاب ، حيث الناي هو الهادي اليه ، وفي قصيدة أخرى رمز بالبحر تلك الفكرة أيضا . قصد (جبران) من رمز البحر أن يعلن حقيقة الموجودات جميعا ، وهي حقيقة لا يسبر غورها (ولا سيما في النبي) حيث يدعو البحر (أما) على نحو ذي مغزى ، أما الضباب والبلور ، وهما يمثلان حالين يجتازهما الشيء الواحد ، حال الوجود الجزئي المحدود ، وحال فنائه في الحياة الكلية ، شأنهما شأن فكرة الموت ، باعتباره (راحة على الرياح) ، مما يعني أنه عرضي فقط ، وأن المرء سيعود بعد الموت حالا الى الحياة ، وقد اقتبس عن (بلايك) أيضا رمزي الناي والنافخ فيه :.

بالاضافة الى تلك الرموز القياسية ، ومنها ما يشكل رموزا أساسية ، فقد استخدم جبران رموزا تقليدية ، منها مثلا : (التنين) رمز الشر والطغيان ، و (القديس جرجس) رمز المحرر الغالب ، و (العنقاء) ، و (تموز) رمزين للتجدد والانبعاث الدائم ، ونحن نذكر هذه الرموز لانها توافق تعريف الكلمة الاوسع ، للدلالة على ما يشغل الشاعر عقليا وعاطفيا ، وعلى رغم استعمال (جبران) للرموز استعمالا وافرا ، فانه ليس أديبا رمزيا بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون ، فرمزيته لم تمنعه من البقاء على توكيد المبادىء الاخلاقية والمفاهيم العامة بصورة مباشرة ، وخصوصا رومانتيكيته القديمة ، ففي مثل رمزي عنوانه (الذات العظمى) ترفع هذه الذات الكبرى مثالا للكمال البشري ،

اذ يرمز اليها برجل عار يظهر لاحد الملوك ، ويذله ، وحين يبلغ الملك حالة التذلل ، ينظر اليه الرجل العاري بشفقة وحنان .

هذه الرمزية تشكل جسرا يصل مختلف المراحل الفكرية لدى (جبران) بما فيها ذروة المرحلة المقبلة في (النبي) حيث محبة جبران للبشرية محبة متسامحة .

ولا بد أن الرغبة في خدمة الفكر بالكلام والعمل معا ، وبالتالي ربط الفن بالحياة كانت رغبة عزيزة في نظر جبران الفنان المكرس الى التعبير عن الفكر الانساني بالفكر والفن ، صحيح أن قدرا كبيرا من صور جبران ، كبعض مطابقاته ، مبنية على مقابلات حادة ، ومرسومة بالابيض والاسود فحسب ، مثلا أبالسة الشقاء ، وملائكة السعادة ، غير أنه حيثما استطاع التخلص من هذه النزعة ، تمكن من أن يضفي على فن التصوير بالكلمة نوعا من الغموض ، ناشئا عن تحليقاته الاثيرية الروحية ، بقدر ما هو ناشيء عن جعله الواقع مثالا ، ورغم استغراق (جبران) ما بين المذاهب الفكرية الادبية والفنية ، التي تجول على الساحة الثقافية الاوربية آنذاك ، وعبر أدباء وفلاسفة تناولوا الحياة والمبادىء الانسانية والاصلاحية ، بدءا من الافلاطونية المحدثة الى (بلايك) و (ودورث) و (روسو) و (امرسون) و (كولريدج) و (طاغور) و (شيلي) و (ييتس) و (بلوك) و (زرادشت) و (نيتشه) و (فولتير) .

•

فقد توقف كثيرا عند انجيل عيسى ، ومبادىء الاسلام في القرآن وعند الرسول العربي . وشعوره المتزايد بانتمائه لعروبته وقوميته ، قاده الى التفكير بضرورة الالتفات الى عروبته ومشرقيته ، ونشر أفكاره في العالم العربي ، وكانت الاجنحة المتكسرة البداية ، كما سبق وذكرنا فقد أسس (١٩١١) جمعية عرفت باسم (الحلقات الذهبية) ، وهي واحدة من عدة جمعيات عربية ظهرت آنذاك ، في سوريا ولبنان والقسطنطينية ، وباريس ونيويورك ، وقد أصدر مجلة في نيويورك دعاها (الفنون) لكنها لم تستمر طويلا لتنشر فيها المؤلفات العربية .

وفي نيسان (١٩٢٠) تقرر انشاء جمعية دعيت (الرابطة القلمية) واختير (جبران) عميدا لها و (ميخائيل نعيمة) مستشارا ، و (وليم كاتسفليس) أمينا ، وغايتها تمكين الادباء السوريين في المهجر من القيام ببث روح جديدة نشيطة في جسم الادب العربي ، وانتشاله من الخمول والتقليد الى حيث يصبح قوة فعالة في حياة الامة ، وفي سبيل اللغة العربية واحيائها ، ورسم (جبران) للرابطة شعارا جميلا يمثل دائرة في وسطها كتاب مفتوح ، وعلى صفحتيه آية من الحديث الشريف [لله كنوز تحت العرش ، مفاتيحها ألسنة الشعراء] ومن فوق الكتاب أطلت شمس ملأت أشعتها نصف اندائرة الاعلى ، وعند أسفل الكتاب سراج شطره الايمن محبرة قد انغمس فيها (قلم) فتحول حبرها الى لسان من نور ، خارج من طرف السراج الايسر ، ومن تحت الدائرة اسم الرابطة القلمية ، مخطوط بأحرف مستقيمة الزوايا ، تشبه بعض أنواع الخط الكوفي ، وهذا كله يقودنا في النهاية الى (النبي) ، حيث سكب (جبران) كل العواطف والافكار والمثاليات التي سيطرت على عقله وروحه .

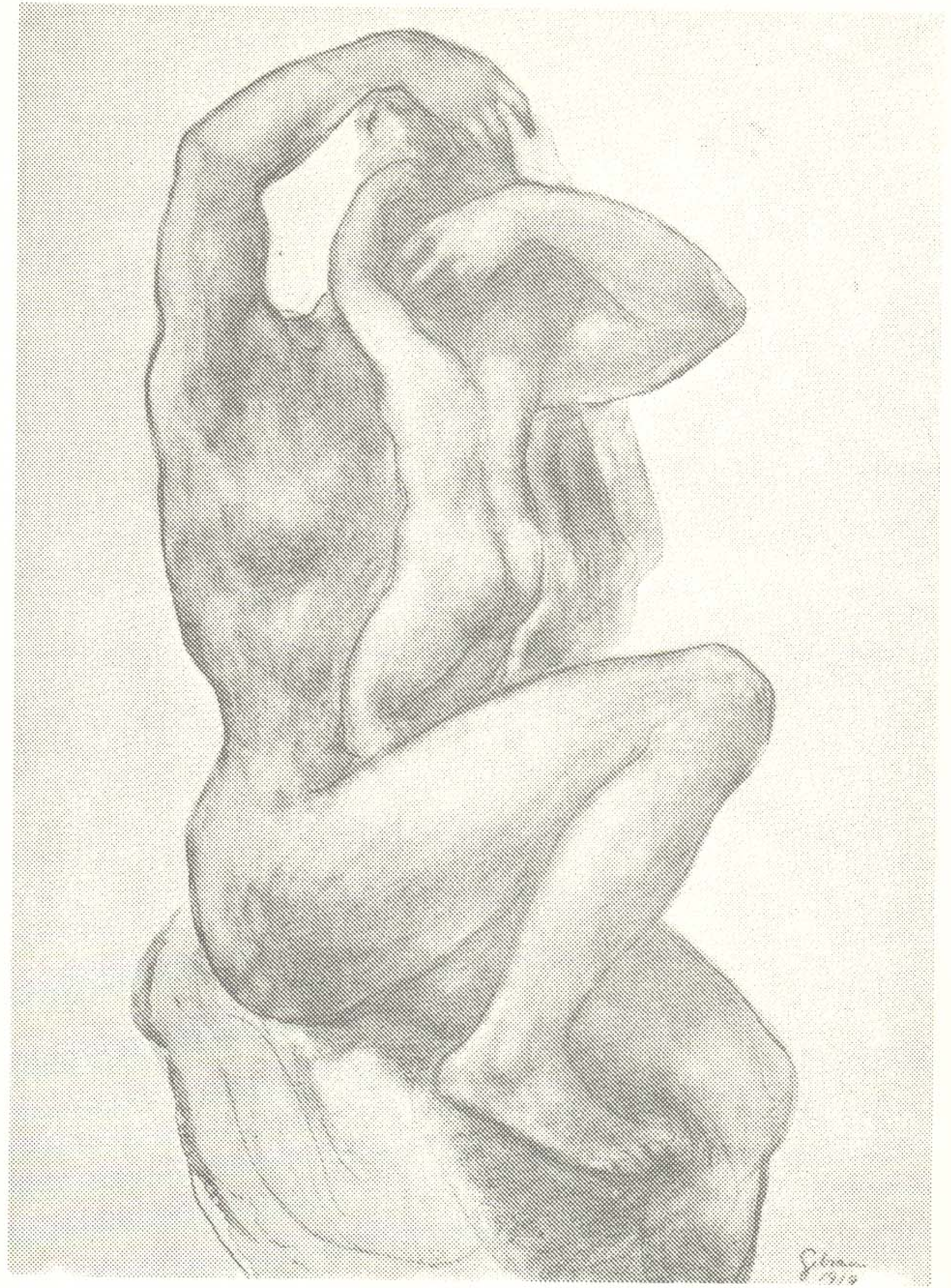
النبي

عندما أطل جبران على عالم الوحدانية الكاملة بخياله ، حيث الحياة ألفة أبدية تضاءلت في عينه كل العوالم التي سكنها من قبل والتي كان يحسبها حقيقة ولم تكن الا وهما ، وصار كيفما أطلق خياله ، وهو الشاعر – الفنان ، وداءه بث أفكاره بالكلام ، وتصوير ما يراه في الحياة ، يفكر (كيف) يخبر الناس بالكلام والخطوط والالوان عن الجمال الذي رآه في عالمه الجديد حيث المحبة لا حواجز فيها ولا حد لها .

وكيف هذه ذات قيمة عظيمة في نظر الشاعر والفنان الحقيقي ، فهي القالب الحقيقي الذي يفرغ فيه الكلام من غير تنميق ، والخطوط والالوان من بعد التنسيق ، بما يسكب فيها من صفاء الروح ، لذلك فعندما توصل (جبران) بخياله الى جمال الروح الكلي اختار لقالبه أن يكون النبي .

لقد خلق (جبران) رجلا دعاه (المصطفى) وجعل روحه منيرة وصافية حتى أن سامعيه كانوا يدعونه (بالنبي) ، وفي انتقاء الاسم ما يحمل على المهابة والاحترام ، فالكلمة منه ذات وقع ومدلول أكثر من الرجل العادي ، وهنا ذكاء (جبران) وخياله ، فقد رفع (جبران) الفنان قيمة شعر (جبران) الشاعر الى مستوى النبوءة حتى قبل أن يفوه بها .

ويبرز (جبران) نبيه رجلا غريبا في مدينة دعاها (أورفليس) صرف اثنتي عشر عاما في انتظار سفينته القادمة لتعود به الى مسقط رأسه ورمز لها بالجزيرة ، وعندما يبصرها مقبلة في الضباب ، فيفتح لهم قلبه ، ويريهم العواطف المتضاربة،بين لذة الانعتاق من الغربة،



جبران خليل جبران .... العشق .

والم الوداع لاهل المدينة الذين أحبوه ، فلا يجيبهم الا بالصمت والدموع ، ويسير واياهم الى الساحة أمام الهيكل ، حيث تخرج له رائية (الميترا) فيرمقها المصطفى بحنان كلي ، لانها كانت أسبق الناس الى اكتشافه ، والايمان به ، حين لم يكن قد مر سوى يوم واحد على وجوده في المدينة ، ثم تطلب اليه الميترا أن يحدثهم عن أنفسهم قبل الوداع ، وعما عرفه بالوحي عن كل ما هو بين الولادة والموت بادئة بالمحبة ، فيقوم النبي بالكشف لسامعيه عن علاقاتهم مع بعضهم البعض ومع الحياة ، لا كما يرونها مقنعة بالاوهام ، بل كما يراها هو بعين روحـه الصافية ، في عالم الروح الصافي ، ويقوم بالقاء مواعظه ، خمس وعشرون موعظة في خمس وعشرين جهة من جهات الحياة الانسانية ثم يودعهم ويقفل عائدا الى بلاده وكما أن (زرداشت) هو نفس نيتشه ، كذلك (المصطفى) هو نفس (جبران) وكما أن (نيتشه) طرح نقابا من التمويه الرمزي ، والمجازي يحجبه عن عيون الذين يجهلونه من قارئيه ، وهكذا طرح (جبران) على المصطفى نقابا من المجاز والرموز يحجبه عمن ليس يعرفه ، فهو مرئي من خلال نبيه ، فأشواقه وظروفه وأفكاره ، هي ما قدمه في نبيه ، فما (أورفليس) التي كان فيها غريبا يترقب عودة سفينه الا (نيويورك) أو (أميركا) وما الجزيرة سوى (لبنان) التي اشتاق للعودة اليها ، وما (الميترا) سوى (ماري هاسكل) التي اكتشفته وآمنت به قبل كل الناس ، والنقاد ، والجمهور ، والتي رافقته رحلة غربته وضحت في سبيله بكل عواطفها وحبها ومالها .

ولئن تشابه (زرداشت نيتشه) مع نبي (جبران) في القالب ، الا أنه مختلف من حيث الروح فقد انعتق بخيالـه عن كابوس المقاييس والموازين ، وبلغ أقصى مقدرته الفنية في انتقاء التشابيه المبتكرة وابتداع الاستعارات والمجازات .

في (النبي) أشرف (جبران) بخياله على الحياة فرأى جوهرها واحدا وهو المحبة ، والمساواة بين بني البشر ، الا بقدر ما أدرك الواحد ذلك الجوهر ، أو جهله الآخر .

لذلك يقول (المصطفى) لاهل أورفليس :

ـ « اذا ما أحببتم فلا تقولوا : أن الله في قلوبنا ، بل الاحرى بكم أن تقولوا : اننا في قلب الله » ، ومن كان في قلب الله هل يرى من فاصل بينه وبين انسان ؟.

وضع جبران لكتابه النبي ، اثني عشرة رسما ، عشرة منها بالالوان المائية ، واثنان بالرصاص وهما رسم المصطفى في أول الكتاب ، واليد المبدعة في آخره .

أما (المصطفى) فأول ما يستوقفك فيه ، وجهه حيث العينـان واسعتان ، تبدوان كأنهما لا تنظران لشيء ، لكنهما في الحقيقـة تبصران ما هو ادق من الاشياء ، وأقصى من مجال البصر ، وفي الشفتان حزن عميق تنآيان عن الشهوات ، وكل ما فيها من ضوضاء النزاع والغيرة .

وتغطي الوجه كله سحابة شفافة ، من الكآبـة القصوى التي تكاد تلامس الفرح الاقصى ، والشعر ينسدل بخفة ونعومة لكأنه هالة من نور ، كانما اهواء الارض وأشواق السماء ، تصطرع على صفحته ، وترى الفلبة بجانب السماء .

وأما اليد المبدعة ، فيد منبسطة تكاد تلمس قوة الفن في كل اصبع من أصابعها ، وفي وسط كفها عين مفتوحة تبصر كل شيء ، ومن حولها دائرة من الاجنحة المتلاصقة بأطرافهـا ، وكأنها في زوبعة مـن الحركة السريعة ، ومن حول الاجنحة ضباب تطوقه دائرة من الاجسام البشرية المشتبكة بعضها ببعض ، هذه يد الله

في لمسها بصر ، وفي بصرها خيال ، تتخيل الاشكال قبل أن تلونها ، ثم تلمس السديم فتكون الاشكال ، ولعل (جبران) عندما رسم هذه اليد ، عاد بالذكرى الى (يد الله) لرودان ، وأعطاها كيانا فنيا مستقلا عن فن (رودان) .

أما بقية الرسوم فقد جاءت تعليقا على المضمون القصصي أو الشعري لكتاب ، فيها رموز بعيدة وانسجام فني رائع ، لكن مع بعض النعومة والاسترخاء في الخط احيانا ، أما من حيث القوة الرمزية ، والفكرة التي ترمي اليها ، مع ابراز الشكل ابرازا محسوسا ، مثال ذلك رسم (الالم) وهو يمثل امرأة مصلوبة على صدري رجلين تحبهما بالسواء ، ولا تستطيع ان تفضل احدهما عن الآخر ، ولا هما يرضيان الاقتسام ، هنا تعابير الالم سواء آلام الصلب ، او الحب محسوسة بمقدرة فذة في ابراز المعنى والشكل ، وقد تكرر في الكتاب (النبي) رمزا (الافعوان) و (النسر) الزراوشتيان بشكل معدل كثيرا .

وبعد أن كتب جبران (النبي) بدأ يشعر بأنه قد أفرغ فيه كل قلبه وفكره وفنه ، حتى راح يفكر في استكمال السلسلة ، حديقة النبي ، موت النبي ، وفي النبي تحدث جبران عن علاقة الانسان بالانسان ، وفي حديقة النبي عن علاقة الانسان بالطبيعة ، والكتاب الثالث عن علاقة الانسان بالله .

والكتاب الثاني صدر بعد وفاة (جبران) بشكل لم ندرك معه فيما اذا كان كاملا كعمل ، وأما (الثالث) فلم يعش لكي يكتب أكثر من أسطر معدودة منه .

كتب جبران كتاب (يسوع ابن الانسان) بعد النبي مباشرة ، وقد زينه برسوم فنية عديدة تقف أمامها مستجليا رسومها ، منها وجه يسوع الناصري ، ووجه مريم المجدلية ، الذي ينطق بالجمال والرفعة ، ووجه (بطرس) وآخر (ليوحنا) ورسوم أخرى رمزية ، منها رسم يمثل انسانا راكعا على سحابة ، وقد أحاطت به سلسلة حلقاتها أجسام بشرية ، وآخر يمثل شجرة الحياة ، جذورها بشر وساقها كائن بشري ، أغصانها مجنحة ، وثمارها دانية .

وفي مخطوطة (آلهة الارض) الشعرية الرمزية نجد (جبران) قد رسم اثني عشرة رسما ، ونجد هنا ان كفة (جبران) الفنان أخذت ترجح على كفة جبران الشاعر فقد كانت الرسوم قوية ومنسجمة بشكل تام ، وظهر (جبران) فيها اكثر جراة وبراعة ومقدرة فنية .

حفلت حياة جبران بالنساء من كل نوع وصوب ، وفي مقتبل عمره أقام علاقات واسعة مع عدد كبير ، لكن (ماري هاسكل) وهي مديرة مدرسة للبنات ، كانت علامة بارزة على طريقه ، بحيث أن جبران قد أوصى لها وحدها بكل أعماله الفنية من رسوم ولوحات ، وهذا نص مقطع وصية جبران لماري هاسكل :

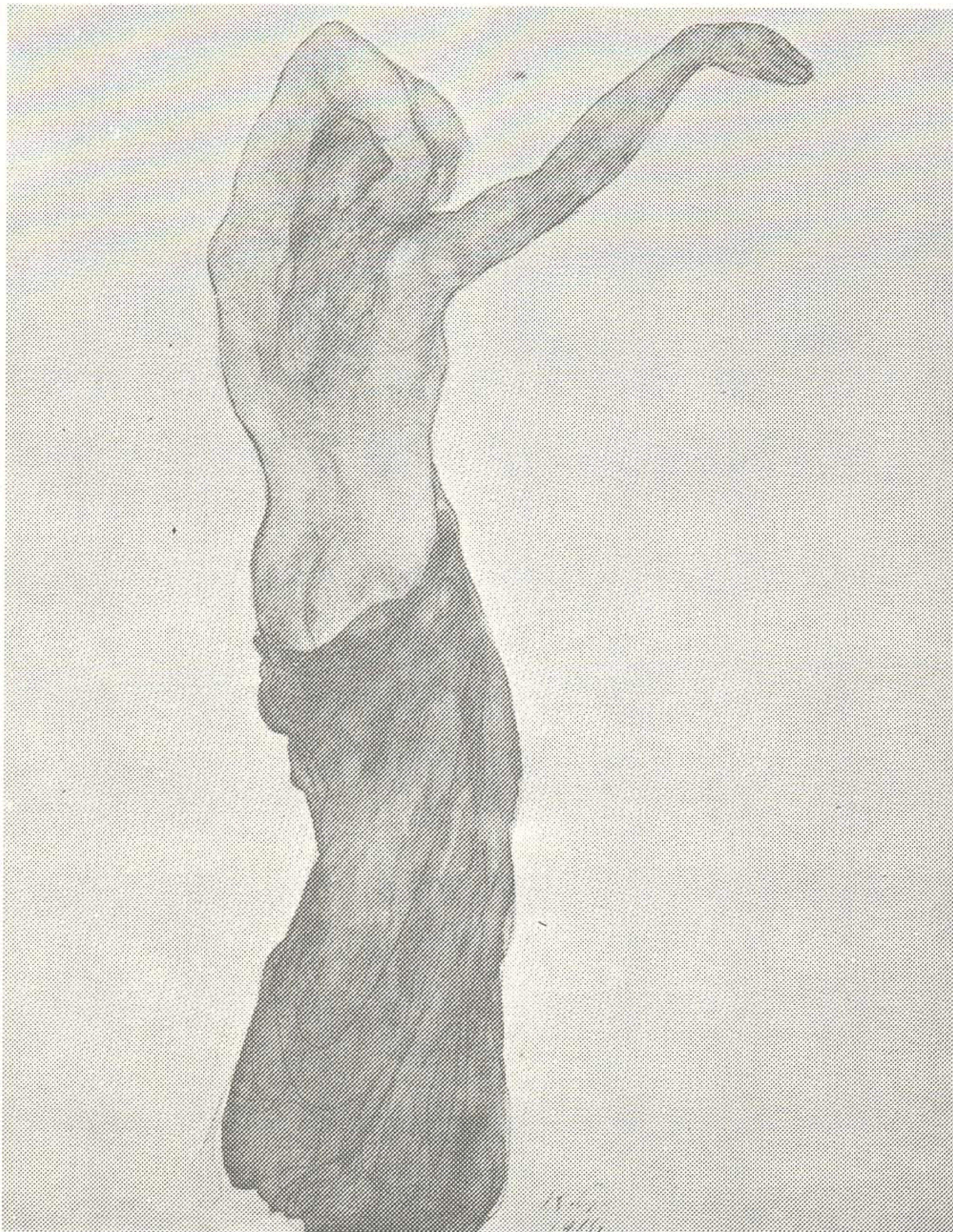
— « كل ما هو في محترفي من رسوم وكتب وصور فنية ، أوصي به بعد مماتي لمسز ماري هاسكل مينس ، الساكنة حاليا .... لكني ارغب اليها ان ارادت ان تبعث ببعض هذه الاعمال الى بلدتي » .

وقد أقيم متحف في قرية بشري ضم أكبر عدد من أعمال (جبران) حيث كان الحلم الاكبر يداعبه .

لقد توفي جبران (١٩٣٣) في أميركا بعد مرض لم يمهله كثيرا ، فنقلت شقيقته (مريانا) رفاته الى مسقط رأسه ، حيث أقيم له ضريح تحت (دير مارسركيس) ضم رفاته حيث خطت على البوابة ، بأحرف تكاد تنفر من وهجها وقد كتبت باللاتينية :

OH BEAT SOITUDO
OH SOLA BEATITUDO

— أيتها الوحدة المغبوطة
— أيتها الغبطة الوحيدة
— هنا يرقد جبران النبي .



جبران خليل جبران .... لحظة رقص .

أندريه مارلو

بين الرّواية والنقد الفني

٥

إعداد : الحياة التشكيلية

« الفن هو إنتصار ... ضد القدر »

« مارلو »

مقدمة (١)

ولد (أندره مارلو) في باريس عام ١٩٠١ ، وكان طالبا في معهد اللغات الشرقية ، وقد تحمس لعلم الاثريات عام ١٩٢٢ . لم يكن « شاهدا » لمآسي عصره الجسام فقط ، بل كان ايضا « عاملا » خاض غمارها بشكل خفي حينا ، وظاهر حينا آخر .

عاش (مالرو) في الشرق الاقصى في الفترة الواقعة بين (١٩٢٣) و (١٩٢٧) ، واشترك في الحملات الاثرية والحركات الثورية التي كانت تتخذ طابع معارك حقيقية في بعض الاحيان ، انضوى فيها تحت راية الكومنستانغ ، ومنذ عام (١٩٣٣) كافح الفاشية والهتلرية ، ثم قاتل في الطيران الى جانب الجمهوريين الاسبان ابتداء من عام (١٩٣٦) ، وهرب من معسكر الاعتقال بعد هدنة عام (١٩٤٠) وأصيب بجراح حينما كان في صفوف (المقاومة السرية) يقاتل ضد المحتلين الالمان في الحرب العالمية الثانية ، وقاد فرقة (الالزاس اللورين) الشهيرة خلال تحرير الاراضي الفرنسية من قبضة الغزاة الالمان .

تسلح مالرو بالعديد من « الخبرات » فكان يمتلك الى أعلى حد « روح العالم الحاضر » أصبح وزيرا للاعلام سنة ١٩٤٥ ، وكان في سنة ١٩٥٦ وزير دولة ومكلفا بالشؤون الثقافية ، أخذ يعتقد بخلود الفن الذي يتغلب على طعنات الموت وتقلبات الدهر .

بالاضافة الى أعماله كروائي ، ألف (أندره مالرو) مجموعة هامة من المقالات التي تدور كلها حول « النقد الفني » صدرت بعنوان « أصوات الصمت » (١٩٥١) و « المتحف الخيـالي للنحت العالمي » (١٩٥٢) و « تحول الآلهة » (١٩٥٧) ، تجاوز (مالرو) المناهج المألوفة للانطباعية ونقتطف فيما يلي بعض فقرات من مقال لاندريه مالرو حول الفن بعنوان « الفن ضد القـدر » :

- [ليس الفن اليوناني فن عزلة وانفراد بل هو فن المشاركة مع الكون ، وحينما يحل القدر محل الكائن ، فان التاريخ ... يحل محل علم اللاهوت ، فيبدو حينذاك الفن في أجلى مظاهر تعدده وتحوله .

والفن لا يخلص الانسان من كونه فقط حادثا من حوادث الكون ، بل هو روح الماضي بأكمله ، بمعنى أن كل ديانة كانت روح العالم ...

إن العمل المبدع مقنع دائما بالتاريخ ولكنه مشابه لنفسه منذ القدم ، بعض العناصر البيزنطية المختلفة ، والرسامون الافذاذ أمثال روبنز ورامبرانت وسيزان ،

---

(١) المقدمة من ترجمة (خليل شطا) ...

وبكتاب (تحولات الالهة) وهذه الكتب الثلاث تعتبر مكملة لرواياته على نحو ما ، وهذا هو الهدف الاساسي لدراساتنا هذه ، عن (مارلو) التي تحاول أن تثبت أن (أصوات الصمت) لا يختلف عن رواياته الشهيرة في المنطلقات الاساسية لفكر (أندريه مارلو) ولما كان يدعو له ، وهذا ما نراه بوضوح لو حاولنا أن ندرس بعمق رواياته الهامة وهي : (الشرط الانساني) و (الامل) و (الغزاة) و (أشجار الجوز في التنبرج) و (الطريق الملكي) و (عصر الاحتقار) .

ويذهب أكثر النقاد الى أن (مارلو) كان يبحث عن خلاص للانسان ، وعن أمل له ليتجاوز هذا الانسان شرطه ، وكتب رواياته كتعبير عن الرغبة في البحث عن وسائل لتحقيق أمل الانسان الذي يتجلى بعبارة استخدمها (مارلو) قائلا : ـ ((ان الغاية هي توحيد أحلام الاحياء)) ، وعبر عن ذلك كله في إنتاجه الادبي والروائي ، لكنه اكتشف أن من الصعوبة بمكان تحقيق هذا التوحيد .

ولهذا ، ترك الحلم الى الحقيقة الاكثر واقعية ، من كل حقيقة ، الا وهي (الفن) ، ترك أحلام المناضلين


اندريه مارلو ... في جيش المقاومة

يعبرون جميعا عن مهارات متميزة تختلف عن المهارات الماضية ، وأعمالهم الفنية الرائعة هي مجرد تطهير للعالم ، إن انتصار الفنان على عبوديته شبيه بانتصار الفن على مصير الانسانية .

حقا إن الفن هو ضد القدر] .

بين الرواية والنقد

لم يكن (أندريه مارلو) ناقدا فنيا ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولا فيلسوفا ، تناول الفن في دراساته ، كما فعل غيره من الفلاسفة ولم يكن عالم جمال ، له نظرياته وأبحاثه عن الجماليات ، ـ ورغم ذلك كله ـ كان (مارلو) من أعمق كتاب الفن التشكيلي المعاصرين ربط بين حياته وكتاباته ، وعبر عما يحس به ضمن دراسات ، وروايات ، وعرف كيف يستفيد ... من تجاربه وآرائه ومشاهداته ليقدم لنا دراساته الفنية .

والسؤال الهام الذي يتبادر للذهن هنا :

ـ لماذا ترك (مارلو) الرواية الى الدراسات الفنية ، وكيف استطاع أن يجعل كتاباته المختلفة في الفن ، تتلاقى مع رواياته في هدف واحد ، وكيف عبر عن وجهات نظره ضمن دراسة موسوعية شاملة لها شخصيتها المتميزة التي لا يمكن أن تكون مجرد نقد عادي للفن ، ولا دراسة جمالية او فلسفية بالمعنى المألوف ، انها تتجاوز ذلك كله لتكون رؤية خاصة ، لها أسلوبها ومعانيها وصياغتها النقدية .

لقد أصدر (مارلو) كتابه الشهير (أصوات الصمت) ، وأتبعه بكتاب (المتحف الخيالي) ...


نفرتيتي ... احد روائع الفن المصري القديم





اللبوة الجريحه .... من الفن الآشوري

المسلة المصرية ... عمل معبر عن الفن القديم

والمقاتلين الى الحقيقة الاكثر واقعية من كل حقيقة ، ألا وهي (ال[illegible]) ، إذ اكتشف أن الفن وحده أصبح يجسد ، بوضوح تام المعنى الانساني في جوهره ، والخلاص الاكيد لهذه الانسانية ، لكن ذلك المعنى والخلاص يحتاجان الى تبرير ايضا ، مثلهما كمثل الثورة ، أو التمرد ، أو الحرية ، او الامل ، أو الاخاء الانساني ، التي تحدث عنهما في أعماله الروائية .

وإن كتاب (أصوات الصمت) محاولة لتقديم التبرير للقارىء ، فهو من جهة يحاول تحليل معنى الفن ودوره ، وهو من جهة أخرى يبرر لنفسه فيه ... لماذا تخلى عن الرواية ، وعن الثورة المسلحة ، وعن السياسة ... من أجل (الفن) ، إذ ان خلاصه ـ هو ـ لم يتحقق في كل ما شاهده ، وحارب من أجله ، ولم يكتشف نفسه في الثورات والحروب ، ولا اكتشف الانسان الحقيقي الذي كان يبحث عنه ، وهكذا لا نرى الانسان الحقيقي المتفوق بالمعنى الانساني ... الا في الفن وفي الفن وحده ، الانسان الذي يحقق حريته ، ويرتبط مع الاخرين باخاء إنساني ، ويتجاوز شرطه الانساني ، ويصبح أمل الانسانية ، ومستقبلها ، فالفن هو الخلاص الوحيد .

ولكن من أين ينطلق (أندريه مارلو) في دراساته ورواياته ومواقفه الانسانية ؟ !

إنه ينطلق من الانسان الذي يواجه مصيره في رحلة شاقة ، ضمن المخاطر ، ويتعرف على البؤس والشقاء ، والاحتقار ، ويعيش الحرب والمآسي والاعتقال ويضع وجوده كله موضع تساؤل كي يصحح معنى هذا الوجود ، وذلك لان الحقيقة الاساسية التي تتجلى في رحلة هذا الانسان وعبر مختلف شخصيات رواياته ، وفي ثنايا كل كتاباته ... « الطابع العرضي للوجود الانساني » ...

فالانسان عنده دوما يعيش مأساة ما ، وهذه المأساة هي نتيجة لطبيعة الوجود ، ولا يمكن أن يتجاوز الانسان هذه المأساة ، ما لم يحقق معنى حياته ، ولهذا يبدو أن هذا المعنى أكثر اهمية من الحياة نفسها ، ذلك

لان في هذا المعنى يتطلب أن يفلت الانسان من قدره ، ومن اللامبالاة ، والجنون ، واللا معقولية ، ومن الاحساس بالغربة والموت ... وبالتالي يسعى كل بطل من أبطاله للافلات من طابع الوجود العرضي ... عن طريق وسيلة يختارها ، ليحقق نفسه ويتجاوز شرطه .

ولهذا يبدو أبطاله غرباء كل واحد منهم ، يحاول الفرار من غربته ، أو من عزلته التي تطوقه ، وتبعده عن الآخرين ومن عبء يحمله أو يجثم عليه ، نتيجة للواقع المعاش ، وهذا هو تفسير سلوك ابطاله الذين يجدون خلاصهم تارة بالحلم أو بالاسطورة ، أو بالافيون ، أو بحب النفس ، واضطهاد الاخرين ، وتارة بالتمرد والثورة التي قد تصل الى مرحلة من إرادة القوة الكاملة .

وهكذا نكتشف أن الانسان قد بدأ يدرك ، ألا قيمة له ولا معنى لوجوده ، وهو يحتاج الى الحرية احتياجا أساسيا في كون لا يرحم ، فيه سجان غليظ ، وهو يقاوم شرطه هذا كثائر متمرد أو كهارب ، ولكنه يسبح في العجز والمذلة ، ويعيش مصيره فلا يلقى الا الحرب والمعسكرات والاستغلال والحرية المقيدة ، وهكذا لا يحقق العالم الذي نعيش فيه أحلام الناس الاحياء ، ولا يحقق الحرية المنشودة ، ولا الاخاء المطلوب ، ولا التواصل ، ولا أي معنى من المعاني الانسانية التي تقدم لنا جوهر الانسان ، ومعناه أي كل ما يجعل الانسان انسانا بحق .

ـ ولكن ما هي هذه القيم التي تجعل الانسان إنسانا ؟ !

في كل رواية من روايات (مارلو) نحس بأننا أمام امتحان معين ، لقيمة معينة أو أكثر ، تارة نرى (التمرد) موضع امتحان ، أو (الحب) أو (الاخاء) أو (العطاء) أو (الحرية) أو (التواصل) أو (الموت) ، لهذا كان (مارلو) يبحث عن حلول لازمة الانسان ، ولكن الواقع الذي تقدمه الروايات لا يوحي بهذا الانتصار للانسان سيتم عن طريق هذه القيم ، أو في الواقع المعاش ، ولن نجد الحب الحقيقي ، ولا الاخاء او التمرد الحق ولا الحرية بمعناها الانساني ، ويبدو الفن هو الحل الوحيد المقبول لكل المشكلات ، فهو الخلاص ، والفن يقدم لنا هذه القيم وقد أعطيت في اكثر أشكالها انسانية ، ولهذا فهو القيمة الاساسية التي تجعل الانسان انسانا ، ذلك لانه يقدم لنا إنتصار هذا الانسان عن العبودية والزمن والقدر ، وكل ما يقف بوجهه ، إنه التحدي الرئيسي لكل القيم التي تهدد هذا الانسان ، ولعل أهمها : ... الموت ...

وحتى نتمكن من توضيح نظرة (مارلو) للفن لا بد لنا من أن نتحدث عن هذه القيم الاساسية ، ونوضح كيف يعالجها الفن ، ويقدم الحلول لها ، وهذه القيم هي :

« الانسان ، الواقع الخارجي ، المصير ، الحب والاخاء ، والامل ، الحرية » .

وسنبدأ هذه الدراسة بدراسة علاقة الفن بالانسان .

الفن والانسان

من أهم العبارات التي يذكرها (مارلو) عن الفن والانسان :

ـ [الفن أنسنة العالم] .

ـ [الفن صراع الانسان الجماعي للعلو على ظروف العبودية] .

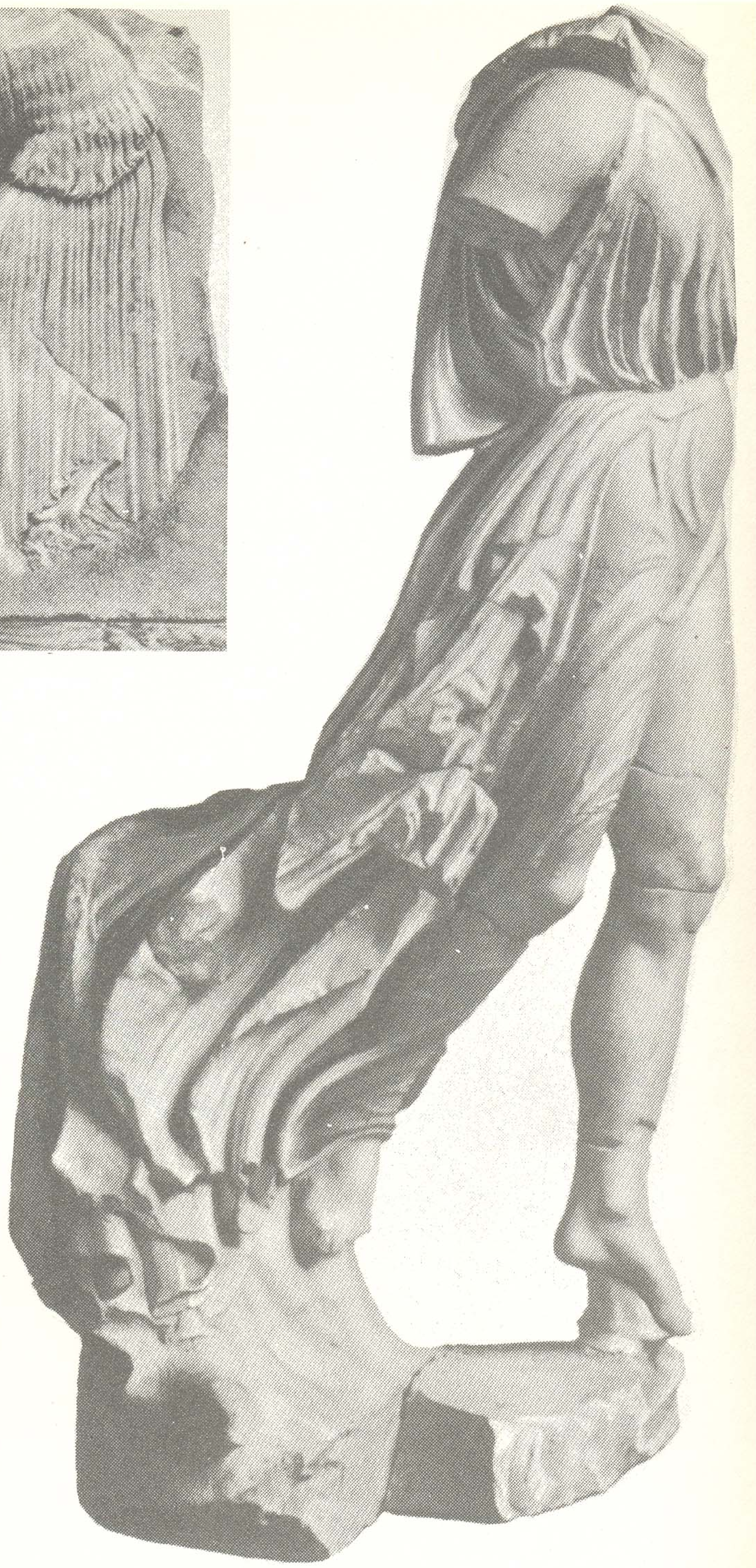
ـ [الفن يكون الانسان إنسانا بحق ، ويكون العالم إنسانا بحق] .

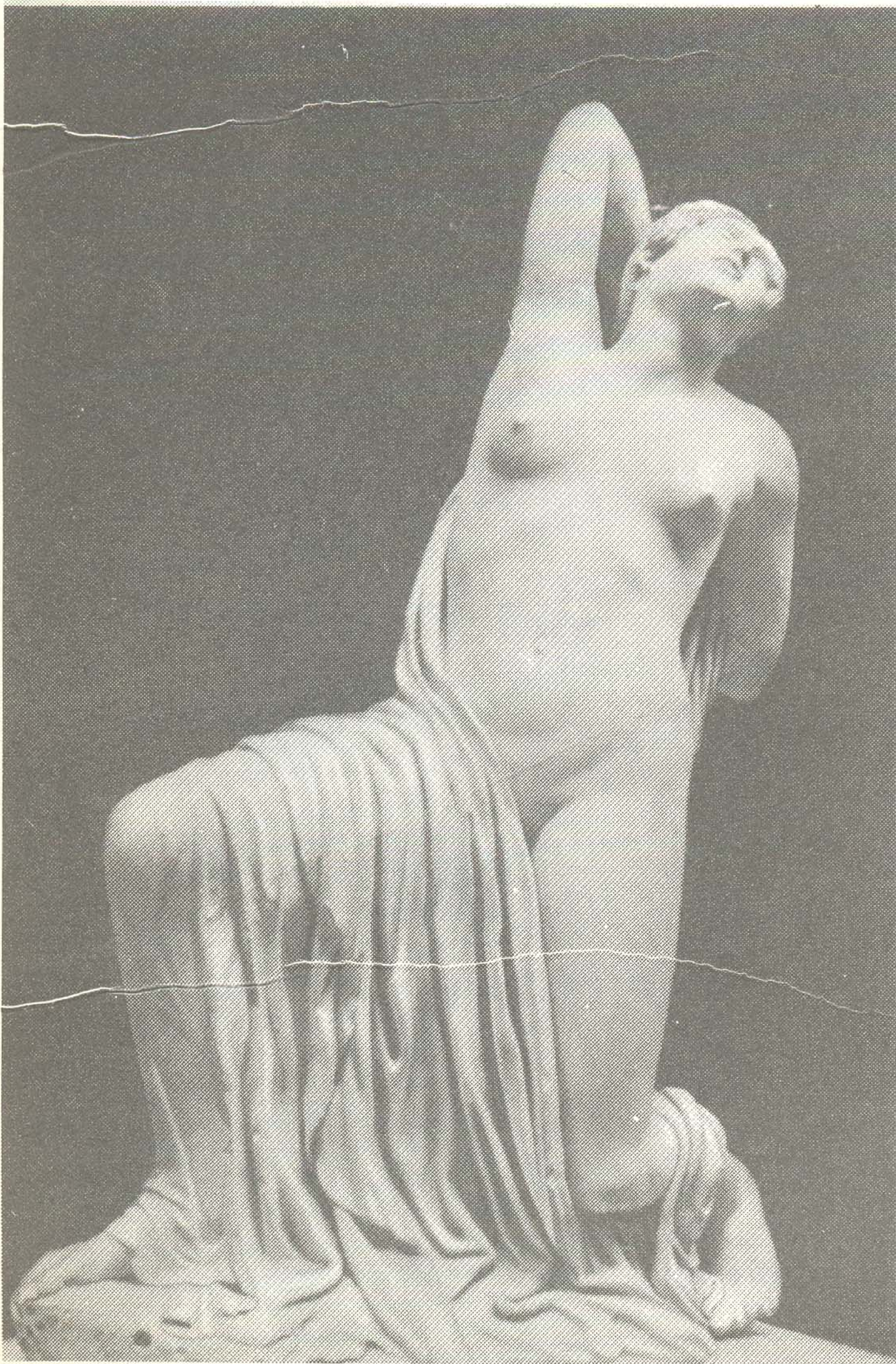
إن من الواضح أن العالم الذي تحدثنا عنه في كتابات (مارلو) عالم يسيطر عليه قدر طاغ ، وهذا القدر يجعل العالم لا إنسانيا ، والفن يتجلى عند



اللاوكون ... من الفن اليوناني .







ڤينوس ... في اوضاع مختلفة ... الفن اليوناني





من الفن الروماني .

(مارلو) حين ينبثق شطر من الانسان يجابه هذا القدر ، وهذا الشطر الذي يمزق الانسان الى قسمين ، قسم يعلو بالانسان الى المستوى الاكمل ، على حين نرى الشطر الآخر يرتبط بالعدم والموت ، وحين يتجلى الفن الحقيقي نرى العالم قد واجه شيئا كامنا في الانسان يحاول أن يعلو به ويخلد ، ولهذا لا نشعر بتفوق الانسان إلا في أعمال الفن ، انه يجسد لنا الانسان ، وفيه يبدو العالم قد أخذ شكلا أكثر إنسانية ، وذلك حين يقوم الفنان بتصحيح العالم ، ويقدمه على شكل إنساني بحق .

وهكذا يبدو لنا عالم الفن على أنه عالم انساني خلقه الفنان ، وبدل فيه العالم الموجود ، وأضاف اليه ما يجعله أكثر انسانية مما يبدو لنا ، لهذا فالفنان هو المخلوق الخالق الذي يكون الانسان فيه إنسانا بحق ، والذي يجعل العالم انسانيا بحق ، بما يضيفه ، وحين نصل الى (الفن ـ الحق) تتبدل كل مفاهيم العالم .

ولا يقف (مارلو) عند حدود الوعي لاهمية ما يقوم به الفنان حين يجعل العالم انسانيا بل يتجاوز ذلك ليربط الفن بالماضي ولهذا كان يقول :

ـ [الفن روح الماضي] :

وذلك لان تاريخ الفن هو ايجاد عالم واقعي آخر

يختلف عن عالم الواقع ، وتعبير عن العالم دون تقليده ، بل هو تعبير عن ماهية الانسان التي تكمن فيما ابدعه من حضارة ، ومن أعمال انسانية خالدة هي هبة العبقرية ، ولهذا فتاريخ الفن هو تاريخ صراع هذا الانسان عبر العصور للعلو على ظروف عبوديته ، ومن أجل عالم جديد معبر ... عن الواقع وعن أفضل مافيه ولهذا يبدو لنا الفن على أنه :

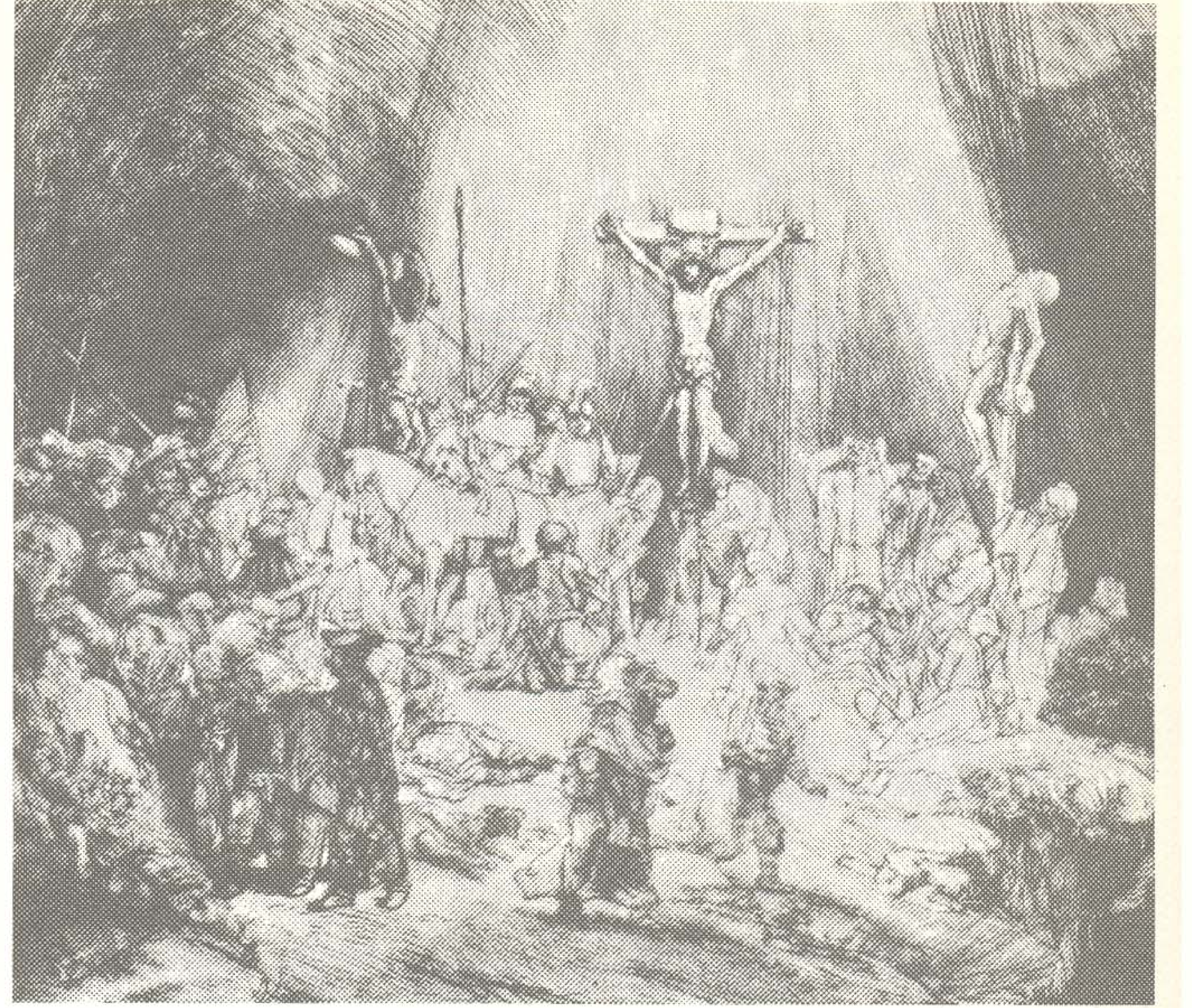
- ((يمثل لنا قيمة الانسان المطلقة ، وانتقال من القدر الطاغي الى الحرية والوعي)) .

الفن والواقع

إن من الواضح أن (مارلو) يتجه الى اعتبار عالم (الفن) ... منفصل عن عالم (الواقع) ، فالفن ينقلنا الى عالم آخر ، وهو ينتزعنا من الواقع ويعبر عن عالم جديد لا سبيل الى إلحاقه بالحقيقة الخارجية، فهو خلق جديد للكون انه يقدم لنا عالما يختلف عن عالم الظواهر ، بل يقدم الفن لنا ... معنى العالم وجوهره ، يقدم التمرد والثورة على العالم الواقعي ، وهكذا ليس عالم الفن عالما مثاليا ، وفي نفس الوقت ليس نسخا للواقع ، بل هو عالم آخر في أرقى مستوياته ، وذلك لان الفنان كالثائر المتمرد على الواقع ، يسعى الى خلق عالم جديد كليا ، وفي ثورته تصحيح للواقع وتبديل له ، ولا يمكن أن يكون الفن فنا اذا كان يحمل هذا الموقف من الواقع ، وكان يعبر عن التمرد والثورة ، وبالتالي لا بد من تبديل لغة الواقع ، اللغة الاصلية ، بلغة جديدة وهكذا يصبح الفنان قادرا على امتلاك العالم ، وخالق للاشكال ، فهو يطهر العالم وينقيه ويصفيه ، ويحقق انتصاره عليه ، ولهذا فالفنان في علاقته بالواقع كانسان في علاقته المصير ، والانسان يسعى لتحرر من مصيره ، ومن شرطه ، وكذلك الفنان يتحرر من الواقع ، ويعيد خلقه ، ولذلك يرفض الفنان نقل الواقع متحررا منه ومؤكدا على قدراته على العطاء .

الفنان والمصير والموت

من الواضح أن الانسان عند (مارلو) يعرف أنه ليس أبديا ، وحين يشعر بذلك فهو يدرك ألا قيمة له ولا معنى ، ولهذا يقف إنسانه دوما أمام الموت وجها لوجه ، ويخاطر بحياته ، من أجل أن يعطي لحياته معنى ، فحتى الموت الذي يختاره الانسان يعطي للحياة معنى ، أكثر أهمية من الاستسلام للمصير .



المصلوبون الثلاثة ... لوحة للفنان رامبرانت .



بوتتشيلي ... ولادة ڤينوس .

ولهذا السبب تعيد الثورة للفرد خصوصيته وذلك لانه يحارب اللا انساني وتتجلى في ذلك المتمرد كل الخصائص التي تجعله المتمرد على الواقع والذي يسعى الى عالم جديد .

لهذا يبدو لنا الانسان على انه الذي يسعى للدفاع عن وجوده ، فهو يخلق ، ويتمرد ، ويموت ، ويثور ، من أجل اخضاع العالم ، ولكن الفن وحده هو الذي ينقذنا من الوقوع في المصير والعبث ، والفنان هو البطل القادر أكثر من غيره على التخلص من حدوده ، والذي يغزو العالم بجرأة وبأسلوب منتج ، ولهذا يقول (مارلو) على لسان أحد ابطاله :

ـ « ليس أكبر الاسرار في كوننا ، أننا قد ألقينا صدفة في فيض المادة ، وفيض الافلاك ، انما هو من امكانياتنا ، ونحن في سجننا أن نخرج من أعماق نفوسنا صورا قوية تنكر عدميتنا » .

ان كل انسان من أبطاله يحاول الهرب من وطأة العزلة ، ومن المصير ، والعبء الذي يعيشه ، أي من مصيره ، وشرطه عن طريق سلوك معين ، ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك فيما يقوله (فانسان) أحدى شخصيات (مارلو) الهامة :

ـ « ان فننا هو تصحيح للعالم ، ووسيلة للهرب من قدر الانسان » .

لقد كان (فانسان) واحدا من الاشخاص الذي اشتبكوا في صراع مع (المصير) ، ويتطلع الى تحويل القدرة الى حرية ، ويقاوم مصيره بالفن ، فالفن عنده هو الشطر المنتصر من الحيوان الوحيد الذي يعلم أنه هالك لا محالة .

والمصير ليس الموت كما يفهمه (مارلو) ، وذلك لان المصير هو كل جزء فانٍ في الانسان ، وكل شطر لا يقاوم العدم ، وكل عيب في الشخصية ، وكل شيء يرغمننا على إدراك ضعفنا كبشر انه شيء عميق يتحول الى صميم وجودنا ، ولهذا نرى أشخاصه يعيشون صراعا داخليا عنيفا ، ويسعون الى النجاة ، والفنان وحده هو الذي يستطيع تجاوز كل ذلك .

ولهذا يبدو لنا أن كل عمل فني هو عالم يبدعه الانسان لينتصر على قدره وعلى شرطه ، وعلى كل ما يذله ، ولهذا فالفنان يقدم لنا ما هو انساني ، وإن سطوة المصير هذه تتعرض للخطر حين يعلو جزء من الانسان يجابهها ، وهذا الجزء هو عالم يبدعه الانسان هو (الفن) ، وهو يعلو بالانسان حين يتجلى بأفضل صوره .



آنغر ... ڤينوس من أوربان .



عائلة ... للفنان آنغر



أهوال الحرب ... غويا .

١

ليوناردو دافنشي

١٤٥٢ ـ ١٥١١

ترجمة واعداد : بشير فنصة

« الفنان الخلاق يمكنه أن يتصرف

في المادة التي يعمل بها حتى يصل الى شيء له أهميته » .

ب . ف . سكينر (تكنولوجيا السلوك الانساني) .

ليوناردو دافينشي ـ كما جاء في المراجع التاريخية ـ مصور ونحات ومعماري وموسيقي ومهندس ، وعالم ايطالي ، ولد في فينشي ، وكان ابنا غير شرعي لكاتب عدل فلورنسي وفتاة فلاحة ، تتلمذ على فيروشو ، وقصد ميلانو عام ١٤٦٦ ، وعمل مصورا لبلاط « لودفيكو سفورتا » ، وفي تلك الفترة فرغ من تاليف الجزء الاكبر من كتابه عن التصوير ، ثم بدأ كتابه في الهدرليكا والميكانيكا والجيولوجيا والنبات ، كما رسم بمساعدة تلميذه « امبرجيو » لوحتي العذراء والصخور ثم صور العشاء الاخير ، وفي عام (١٥٠٠) عاد الى فلورنسا وخدم عند (سيزار بورجيه) كمهندس حربي، كما صور هناك رائعته المشهورة (الموناليزا) المسماة كذلك بالجوكندا ، واخيرا دعاه فرانسوا الاول الى فرنسا فأقام فيها بقية حياته ، وفي فرنسا تابع بكل سكينة وهدوء بحوثه المتعددة .

لقد تراكمت لدى الباحثين في سيرة ليوناردو أكداس من الابحاث والمؤلفات والمقالات دبج بعضها لفيف من معاصريه ومعارفه ، وكتب بعضها الآخر من تلاهم من النقاد والكتاب والادباء على مر العصور وحتى الزمن الاخير .

كان آخر ما صدر من هذه المطبوعات التي تتناول فن ليوناردو واعماله الخالدة مجلد بالالوان . وقد تضمن هذا المجلد خلاصة مكثفة لما قيل في (ليوناردو) منذ نشأته الاولى وحتى أواخر عصرنا الحاضر . بالاضافة الى انه ضم بين دفتيه لوحاته الرائعة التي تنطبق ألوانها على الاصل انطباقا تقنيا جيدا .

جاء في مقدمة هذا المجلد القيم التي وضعها الناقد (أندره شاستل) قوله :

ـ لم يكن أحد من أعلام الفن في عصر النهضة عرضة للنقد والتقريظ ، أو المديح والتجريح ، مثل (ليوناردو دافينشي) ولم يكن من المستطاع النظر الى أعماله من زاوية واحدة ، أو على وجه دون آخر .

لقد اطلعنا كلنا ولا ريب على الرسالة التي خطها (بيرو دانوفالاريا) وكيل أعمال دوقة (فلورنسا) حول أعمال ليوناردو اذ قال فيها :

ــ (ان حياة ليوناردو لا تتميز ببعد النظر ، يبدو أنه يعيش يومه فقط ولا يأبه لغده ، لقد جعلت الرياضيات منه رجلا عاجزا عن الامساك بريشة فنان) .

والاغرب من ذلك أن (ب . كاستيلون) كتب يقول :

ــ (من الطريف جدا أن الرسام الاول في العالم كان يكره الفن ، وقد انصرف الى دراسة الفلسفة ، ومن هذه الفلسفة تكونت لديه أغرب المفاهيم ، وأحدث التصورات ، ولكنه لم يعرف أن يعبر عنها في صوره ورسومه) .

ثم جاء (فازاري) الفنان الايطالي والمؤرخ العلامة (١٥١٢ ــ ١٥٧٤) ، فأنصف ليوناردو في مؤلفه الضخم [أحسن الرسامين والنحاتين والمهندسين] وقدره حق قدره ، ولم يخف اعجابه بأعماله التاريخية وقال على لسان أحد معاصريه : ــ [اننا لم نقدر فن التصوير عنده ، كما ينبغي ، كما قدرنا فنونه الاخرى] .

ومع ذلك أشار فازاري الى أن (ليوناردو) الذي عاش أواخر أيامه في كنف ملك فرنسا [قد أغضب الله والناس لانه لم يعمل في حقل الفن ، كما يجب أن يعمل انسان فنان عبقري مثله] .

ويمضي صاحب المقدمة في حديثه فيقول :

ــ [عندما نبحث في ليوناردو عن الفنان نجد انفسنا ازاء رجل علم وتجاه مفكر من الطراز الاول ، وعندما نتطلع اليه كرسام نكتشف أننا أمام مهندس نحات مصمم ، وعندما نصل أخيرا الى الترسيم عنده كرسم تستوقفنا تجارب النظرياتي وآياته ، اكثر مما تستوقفنا الصورة بحد ذاتها كصورة .

وعلى هذا وباختصار ، تساءلوا في ايطاليا ولا يزالوا يتساءلون عن المضمون الحقيقي ، والبعد الواقعي في عمل (ليوناردو) الفني .

انه لمن المحال فهمه ، وتفسير انتاجه وتبيانه بكل يسر وسهولة .

ومن المتعذر جدا على الناقد تحديد الشطر الذي كان (ليوناردو) يوليه وجهه ، فهو يجسد في أعماله المعضلات الثقافية غير آبه بأبهة السطوع ، وفي كل خط من خطوطه ، وأثر من آثاره ، نلمس صفاء مشاعره ، وقدرته على التجلي ، وموهبته في ابتكار التحولات بما يشبه التناسخ .

لقد ولج (ليوناردو) الفنان العالم باب العلوم الفيزيقية (أو الفلسفة كما دعاها كاستيغليوني) ، ولكن جميع معطياته في مجالات المعارف الحيوانية والنباتية والهدروليكية الى جانب رسومه الرائعة في التشريح وملاحظاته العلمية الاخرى ، لم يكن لها أي تأثير فعال في مجرى تاريخ الفكر الانساني ، كتلك المكتشفات التي قدمها غاليلو وفيسال وهارفي (١) ، وعلى الرغم من أنه خلف لنا كنزا من المعرفة في خمسة آلاف صفحة



ليوناردو ... كما رسم نفسه

فانه لم يأت بجديد في مضمار الكشف العلمي أو التقني .

وهكذا ظل ليوناردو رجل الخيال .

اما في مجال الفن فشأنه يختلف عن العلوم ، ذلك انه إبتدع العديد من الاعمال في النحت وهندسة البناء ، وترك لنا ما يقارب أربعة آلاف رسم تمثل مجموعة على جانب كبير من الاتقان ، بالاضافة الى بعض النقوش على الرخام ، وبعض الاعمال من الآجر ، وقد اشتهرت اعماله الهندسية والفنية في ايطاليا وفرنسا .

أما في مجال الرسم والتصوير بوجه خاص فهنالك أخيرا الحصيلة الكبرى المتميزة .

(١) يعتبر هؤلاء الثلاثة من اعلام عصر النهضة . فالاول وهو غاليليو ــ كما هو معلوم ــ رياضي وفلكي وفيزيقي ايطالي اكتشف قانون التوقيت والذبذبة باختراعه رقاص الساعة . وابتكر الترمومتر وميزان السوائل وضغطها . كما اكتشف قوانين الثقل . ووضع مبادىء الديناميتية الحديثة . وبنى في عام (١٦٠٩) في البندقية المرصد الاول وبواسطته اكتشف ميسان القمر . وقد اكد بملاحظاته نظرية (كوبرنيكوس) في دوران الاجرام السماوية . وحوكم واتهم بالكفر والهرطقة ووضع تحت رقابة محاكم التفتيش حتى أواخر أيامه .

اما ميسال « اندره » فهو من أكبر علماء التشريح في عصره وقد بددت اكتشافاته جميع الآراء الخاطئة التي كان يعتقد بصحتها علماء ذلك الزمان .

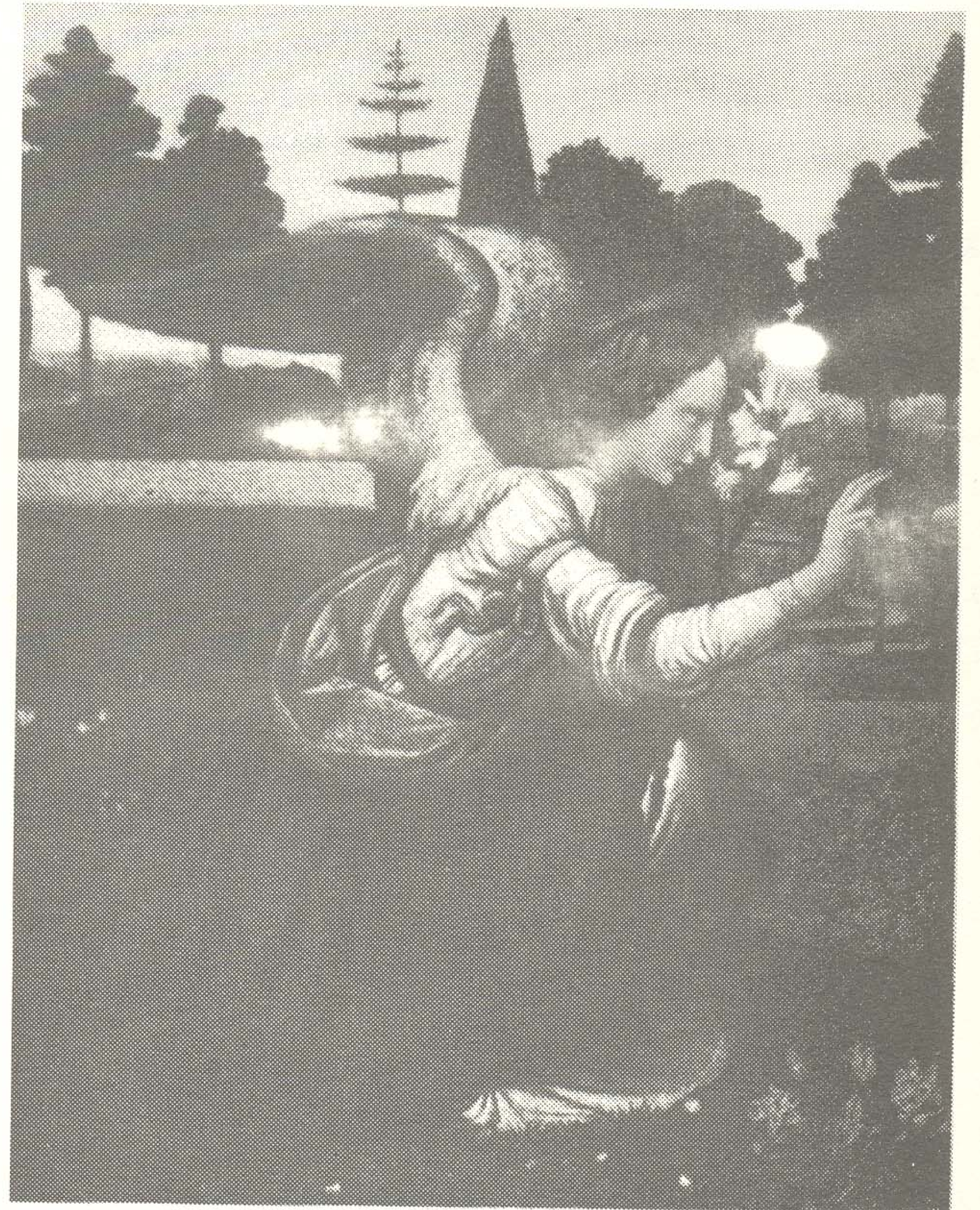
اما هارفي « وليام » فهو الطبيب الانكليزي الذي اعتبر اول من اكتشف الدورة الدموية . وقد احدث اكتشافه انقلابا خطيرا في عالم الطب .

تكاد ابتكاراته وتطلعاته وأفكاره لاتعد ولاتحصى، والروائع التي انجزها جاءت دقيقة منقنة ، والمؤثرات فيها ذات تفنن بليغ ، عميق ، بحيث انه يستحيل على اصحاب المدارس الحديثة فهم أتجاهاتها ومراميها البعيدة ، حتى لو جردت من المنظور الشامل لعصر النهضة ، لقد تمكن « فازاري » من توضيح هذا الجانب من عبقرية ليوناردو ، اذ اكد أن صاحبنا بما كان يحمل من مواضيع ، وأساليب في التركيب ، قد تجاوز حدود التقليد ، وتخطى المدارس الايطالية في عصره الى حد بعيد ، ولعل خير مصداق على صحة هذا التعليل قول ليوناردو نفسه في كتابه « دراسة التصوير » :

ـ [حين يكون عمل الرسام على مستوى حكمه (او منطقه) فيعني ذلك اشارة سيئة الى هذا الحكم ، وحين يتجاوز هذا العمل الفني الحكم ، فهذا أمر سيء ، كما لو ان الرسام صاحب العمل معجب بما صنع .

ولما يتجاوز الحكم العمل المنجز ، ففي ذلك بادرة حسنة ، ولاسيما اذا كان هذا الحكم صادرا عن فنان ناشيء يتطلع دائما نحو الافضل ، وسيكتب له النجاح والمستقبل اللامع ، وقد ينتج اعمالا قليلة ، ولكنها ستكون ولاريب تحفا ذات قيمة ، وستقف الاجيال التالية مشدوهة امام ماتتميز به من اتقان .]

* * *



ليوناردو ... لوحة التجلي

هذا ، وبعد ان يتناول الناقد (ساشتل) اعمال ليوناردو وروائعه بالشرح والتحليل وبخاصة رائعته الخالدة [الموناليزا] ذات البسمة الخلابة الدائمة . وكذلك لوحته الكبيرة « العشاء الاخير » او مايسمى ايضا (بالعشاء السري) ينتقل بنا الى عرض آراء بعض الباحثين المعاصرين . والعلماء المخضرمين في هذه الاعمال ، فيشير على سبيل المثال الى التحليل الذي توصل اليه [فرويد] حول شخصية [ليوناردو دافنشي] فقد اتى عليه في كراس صغير عام (١٩١٠) . وفي هذا الكراس ينسب [ابو التحليل النفسي] الى دافنشي عقدة [فقدان حب الام وحنانها منذ عهد الطفولة] . ويشرح تطور الفريزة الجنسية عنده واثر ذلك في تصويره الخارق ، ومعلوم ان (دافنشي) هو الابن غير الشرعي المسجل العقود الفلورنسي . بالاضافة الى التناقضات والعوامل الاخرى التي كانت تمور في عقله الباطن . والتي شغلت الحيز الاكبر من عبقريته الكامنة الى جانب مايتمتع به من ثقافة شاملة . (ولعل في صورة الموناليزا التي تمثل الامومة بأجلى مظاهرها خير مصداق على ذلك) .

ومهما يكن من أمر التحليل الفرويدي ، ومهما كان فيه من صدمة للمؤرخين ، فلاريب ان فرويد قد اكد على اي مدى تعتبر روائع (ليوناردو) مشحونة بالطاقات والاسرار التي تبعث على التأمل والتفكير . (١)

وخلص الناقد الى القول :

ـ [نستطيع تكوين صورة لليوناردو على ضوء الابحاث التي دارت حوله ، ثمة شبه اجماع على الاشادة بدوره كفنان ، وهذه الصورة لاتقتصر على سلخه من عصره ، وتجاوزه زمانه ، بل تدل كذلك على انفصام في داخل ذاته ، الى حد ما بسبب ضخامة معطياته وصعوبة مراجعتها .

ان روائعه مثل (الموناليزا) و(العشاء الاخير) و(القديسة آن) مصقولة صقل المرآة تعكس امام كل فرد منا على حدة اسراره الدفينة !] .

* * *

منذ اربعة قرون واكثر . والنقاد والكتاب والادباء والعلماء يعالجون اعمال دافنشي المختلفة بما يفوق ماكتبوا عن ميكلانجلو ورفائيل . واقتطف فيما يلي بعض فقرات من اقوالهم حسب تسلسلها الزمني :

في عام ١٤٩٧ كتب (م. راندلو) احد معاصري ليوناردو يقول :

ـ [لقد راقبت ليوناردو عن كثب وهو يعمل منذ الصباح الباكر حتى الغروب في رسم صورة « العشاء الاخير » ، كان يقف على « السقالة » لتبلغ ريشته



ليوناردو ... فتاة جميلة



ليوناردو ... رأس سان آن .

اللوحة في اعلى الجدار ، وكان ينسى نفسه ، وينسى ان يأكل ويشرب ، وهو منهمك في عمله بلا انقطاع ، ثم يتوقف عن العمل فجأة لمدة يومين او ثلاثة او اربعة ايام ويظل واقفا ساعات وساعات ، يطيل النظر الى رسمه ، ويتأمل فيما بدع ، محاولا الحكم على ماصنع، وكنت اراه احيانا وهو يهرع على حين غرة عند الظهيرة ليعاود ما بدأ ، كأن الهاما هبط عليه ليرتجل الرسم بعدئذ ارتجالا !] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٠٦ كتب بيرقدار فلورنسا ش.امبوازو في رسالة يقول :

ـ [ان مواطنكم المعلم (ليوناردو دافنشي) قد خلف من الاثار الفنية الرائعة ، وبخاصة في هذا البلد [ميلانو] مايثير اعجاب من يعرفه بالذات ومن لايعرفه ، انه ليسرني ان اعترف بأني من اولئك الذين احبوه ، من خلال اعماله ، قبل ان يتعرفوا عليه ، وانه لمن دواعي الاسف الشديد ان اسمه ظل مغمورا في مجال التصوير، نظرا لانهماكه بأعمال اخرى .] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٢٨ قال ب. كاستيغيلي :

ـ (وهذا الفنان ، ويعني ليوناردو ، الذي يعتبر من اوائل اهل الفن في العالم ، تراه يحتقر الفن الذي سما به ، وينصرف الى تعلم الفلسفة ، حيث خرج منها بمفاهيم غريبة جدا ، وتصورات جديدة ، ولم تستطع ريشته بكل ماأوتيت من نعومة ان تصورها).

★ ★ ★

وفي عام ١٥٣٧ كتب (آنونيمو غاديانو) يقول :

ـ [على الرغم من ان ليوناردو المعجزة الذي نبغ في الرياضيات كما نبغ في التصوير والتنظير ، ومارس النحت لم يكن يرسم كثيرا ، اذ كان لايرضى عن عمله



ليونـاردو .... العذراء والطفـل .

في هذا المضمار !

ولم يكن يقر له قرار ... كان منهمكا على الدوام في مجالات العلوم الخارقة للعادة ، وفي كل يوم يبتكر شيئا جديدا] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٥١ كتب س. سرلبيو في « المنظور الحر الثاني » مايلي :

ـ [ان منشأ النظرية هو الذكاء ، ولكن اليد هي التي تمارس التطبيق العملي ، وبما ان (ليوناردو) كان على جانب عظيم من الذكاء فلم يكن راضيا عما يصنع ، ولذلك لم تبلغ ريشته مستوى ذكائه] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٥٧ قال دولشي في « الحوار » :

ـ [ان ليوناردو يضاهي ميكلانجلو في كل شيء ... الا ان روحه العالية لم تكن لترضى بما كان يفعل] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٦٨ كتب الفنان والمؤرخ فازاري :

ـ [... ان ليوناردو مخلوق لطيف جدا وسماوي (كذا) ، لقد حبته الطبيعة بروح سامية ، مكنته من طرق مختلف الابواب العلمية والفنية ، وكان متفوقا تفوقا ملحوظا ، وكان يعمل مندفعا بفكره وجنانه فأنتج من الاعمال مالم يستطع سواه انتاجه ، وطبع جميع أعماله بطابعه الخاص المتميز بالخير والجمال والعطاء .

هذا ، ومن المعلوم ان (ليوناردو) بدأ العديد من الاعمال ، من خلال مسيرته الفنية ، لكنه لم ينجز واحدة منها ، كما تتوق نفسه المتوثبة نحو الاكمل ، ذلك لان يده لم تطل خياله الواسع ، وتطلعاته الباهرة] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٩٠ كتب ج. لومارتو يقول :

ـ [ان مواضيع دافينشي تنبع من قلب نبيل ، وتصدر عن رؤية واضحة المعالم ، ومن طبيعة انسان متعلم مفكر ، اوتي من الحكمة ما مكنه من التمييز بين الخير والشر ، والنور والظلام .

انها مواضيع ـ ولعمر الحق ـ مثال للفضائل ، انها المثل العليا .

وكان يرى الاخطاء في أعماله في الوقت الذي كان فيه غيره يرى في تحفه ذاتها معجزات !

وكان لا يميل الى الاضاءة في الالوان اكثر من اللازم، ويوفرها لاستخدامها على أحسن وجه ، ولهذا ابرع في تصوير الوجوه والاجسام كما ابدعتها الطبيعة نفسها] .

* * *

وفي عام ١٦٤٩ جاء في كتاب [ا. بوس] حول الاساليب المتميزة في التصوير ، الذي صدر باللغة الفرنسية :

ـ (... تتميز لوحات ليوناردو دافنشي كذا وردت في النص . بطريقة متكاملة وبالوان متجانسة ، أي أن الانوار والظلال فيها تذوب بخفة ورشاقة ، ولا تهمل خطوطه اية تفصيلات دقيقة من الجسم ، وهكذا ابدع لنا « الجيوكاندا » و« فلورا ») .

* * *

وفي عام ١٦٦٦ كتب (آ. فيلبيان) في مؤلفه « حياة وتحف أحسن الفنانين القدامى والمعاصرين » ينتقد اعمال (ليوناردو) على هواه :

ـ [لقد تجاوز في اندفاعه وراء الافكار العظيمة ، وفي تطلعاته نحو جمال الاشياء حدود الفن ، فخلق وجوها خارقة ، غير طبيعية ، ورسم الاطر الاساسية اكثر فأكثر بسمات من ابتكاره ، واعتنى عناية فائقة بالاشياء الدقيقة ، واسبغ سوادا على الظلال ، الامر الذي جعل الاضاءة تعكس بروزا يخدع النظر] .

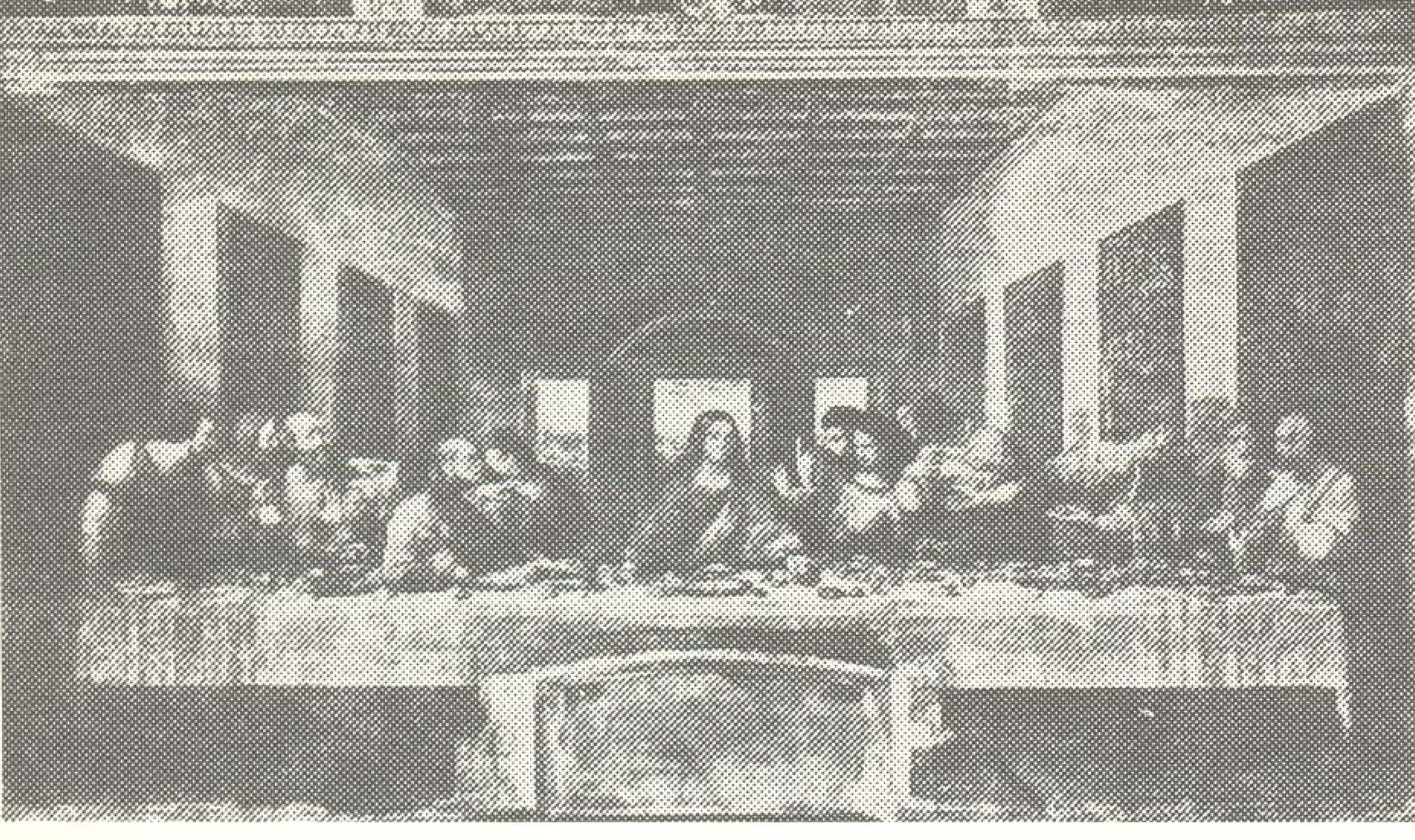
* * *

وفي عام ١٧٦٤ كتب ج. ب. غروسللي في مذكرات حول ايطاليا والايطاليين :

ـ (تبدو لي لوحة (العشاء الاخير) جميلة ،ولكن جمالها طاغ صارخ ، الامر الذي لم نعتد على مشاهدة مثله في فرنسا) .

* * *

وفي عام ١٧٩٢ كتب ل. لانزي في « تاريخ ايطاليا » يصف فن (دافنشي) على طريقته :



ليوناردو ... العشاء الأخير .

ـ (كان ذلك المصور الفذ يرسم بأسلوبين ، الاول مشحون بالظلال التي تنطلق منها الومضات المتضادة، والتي بتضادها تتميز وتتضح الاشكال البديعة والثاني اكثر ارتياحا وسكونا تصدر عنه مابين بين ، وفي كل اسلوب منهما يبرز تفوق الرسام ، ورشاقة اللمسات، وخفقان الفؤاد) .

* * *

وفي عام ١٨١٦ كتب [غوته] شاعر المانيا الكبير في رسالة له يصف (دافنشي) :

ـ (برز ليوناردو العبقري الشمولي في مجال التصوير بوجه خاص ، لقد جمع في خطوطه المتناسقة البديعة كل الملامح الانسانية ، وبذلك كان مثلا فريدا للفنان .

كان نفاذ بصيرته ينطلق من ثقافة واسعة متميزة ، وعلى الرغم من موهبته الطبيعية كان يتجنب كل قفزة فجائية ، او اندفاع تلقائي ، فيتروى ـ الى حد بعيد ـ في كل عمل يقدم عليه ، وفي المعادلات الصافية . حتى في التشكيل الخارق للاجسام الغريبة المنفصمة ذات المدلولين .

كان ملتزما بأن يصدر انتاجه طبيعيا وعقلانيا) .

* * *

وفي عام ١٨٥٥ قال الكاتب الالماني « بركهاردت » :

ـ [انه اكثر واقعية من أسلافه الذين التزموا بالواقعية كدليل على التفوق ، لقد تسامى على الواقعية نفسها واصبح حرا ، مثله في ذلك كمثل تلك القلة من الفنانين الذين قلما يجود الزمان بمثلهم] .

* * *

وفي عام ١٨٥٧ نشر « بودلير » . شاعر فرنسا

الملاك ـ الشيطان ـ ديوانه « أزاهير الشر » وفيه قال يصف ليوناردو وصفا غريبا :

ـ [ليوناردو ، مأأنت الا مرآة
مدلهمة ، عميقة الاغوار .
تعكس صور الملائك الحسان
وعلى شفاههم ابتسامة طافحة بالاسرار .
وهم قابعون وراء الظلال .
في أرض الثلوج والصنوبر الاخضر .
ذلكم هو مأواهم أبد الادهر] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦٠ جاء في مقال كتبه « دولاكروا » الرسام المعروف في جريدة « الجورنال » قوله :

ـ [كانت الطبيعة تجذبه اليها على الدوام ، فيصغي بارهاف الى ماتهمسه في أذنيه ، وماتلهمه من أعمال ، ولم يقلد احدا فيما صنع ، حتى انه لم يكن راضيا عن نفسه .

اذا نظرت الى اعظم الرجال علما تجدهم اكثر الناس سذاجة وبساطة وتواضعا ، وهو يستحق في الواقع ماأغدق على قرينيه « انجلو » و« رفائيل » من ثناء واطراء] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦١ كتب آ. اي. ريو في مجلة « الفنون المسيحية » :

ـ [انه الفريد من نوعه بين الفنانين ، لقد أوتي من الصلابة والتسامي ونبل المشاعر والطيب ماجعل موهبته تتفتق عن التوليفية بين المثالية والواقعية ، لم يسبق ليوناردو احد في التغلغل بعمق بأسرار العلم .



ليوناردو ... احدى المجموعات في لوحة العشاء الاخير .

ولكن انتاجه لم يبلغ مع الاسف المستوى العظيم لمفاهيمه] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦٦ اشار هـ .. تين في كتابه [رحلة الى ايطاليا] الى ليوناردو بقوله :

ـ [من المحتمل ان لامثيل له في العالم ، في عبقرية شاملة ، متعددة الجوانب ، وفي روح متوثبة جدا ، وفي نفس لاترضى بحال ، ولاتقنع بمال ، لقد كان يتطلع الى الامام ، على الدوام ، حتى تجاوز عصره ، والعصور اللاحقة الى اللانهاية ...

ان صوره التي أبدعها تعبر عن شفافية عجيبة ، انها حية دائما تكاد تنطق ، فتخاطبها وتخاطبك] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٧٣ صدر كتاب بالانكليزية للمؤرخ د. باتر بعنوان « دراسات في عصر النهضة » ،تناول في فصل من فصوله فن (ليوناردو) جاء فيه :

ـ [لقد عاش ليوناردو للفن ومن اجل الفن ... ان الجوكندا « الموناليزا » رائعة (ليناردو) تكشف القناع عن طرق تفكيره وعمله ، انها اشبه ما تكون بتحفة دورر المسماة (بالسوداء) أو (الماليخوليا) الا ان (الجوكندا) تختلف عنها بأن لاغلو ولا ابهام في رمزيتها ، فهي طافحة بالاسرار ،ذات عمق ، وملاحة جذابة .

وعلى هذا نستطيع ان نرى في الموناليزا شكلاوليدا لخيال القدامى ، ورمزا للفكر المعاصر] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٩٦ وصف ب. بيرنسون في كتابه « المصورون الايطاليون في عصر النهضة » (ليوناردو) بقوله :

[(ان ليوناردو رسام فريد من نوعه ، فلا تمس ريشته شيئا الا وتحوله الى صورة جمالية خالدة ، انه يبعث في المادة روحا ناطقة)] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٨٨ قال الناقد الالماني هـ. (ولفلين) :

[تميز ليوناردو بين فناني عصر النهضة باكتشافه السمات الفيزيونومية الخفية أكثر من سواه ، وذلك عن طريق التأملات النابعة من صميم الوجدان ، إن الفنان بالنسبة اليه هو العين المتفتحة على العالم ، المتحكمة في جميع الاشياء المرئية] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩١٩ قال ليونيللو فانتوري في كتابه : [نقد اعمال ليونار-و دافينتشي] :

ـ [لم يكن له لون ثابت ، وكان يحدق ببصره الى الافق البعيد نحو أجواء واسعة ، الى الهضاب والروابي الخضر والجبال الشم ، ماذا كان يعني الظاهر من الاشياء بالنسبة لرؤية هذه الافاق الواسعة ؟

كانت عين (ليوناردو) ترنو الى الوجه الانساني من بعيد ، صحيح أن النظر الى الوجه عن قرب يحدد معالمه ، ولكن عين (ليوناردو) تفضل مع ذلك رؤيته عن بعد .

وكل شيء من قريب يبدو له جامدا وساكنا .

إن تقلبات الجو المستمرة تلطف الاشياء البعيدة ، وتخفف من ثقلها ، وفي هدأة المساء ، وعندما يلف الغسق الافئدة والاشياء ، ترتسم على الافق إهتزازات بطيئة ذات حركة دائمة .

وكذلك الحال مع الوجه الانساني .

وفي خطوطه حيث يلج النور بالظلام ، والظلام بالنور ، تتقلب الاجواء ، وتتحرك الطبيعة كحركة كل ذرة من هباء العالم ، وعلى الوجه ترتسم خلجة روحية تائهة ، منطلقة من الاحلام .

إنه شكل بلا شكل ، ولون بلا لون .

إنه رؤية ذات ألوان في الشكل ، وهيولية تصويرية في اللون !] .

* * *

وفي عام ١٩٢٨ قال الناقد او . سيرين في كتابه « ليوناردو دافينشي » :

ـ [كان في باكورة أعماله نحاتا أكثر منه رساما ، انه فلورنسي حتى العظم ، ولكنه أكثر وعيا وخفة ورشاقة وذكاء .

ان فن ليوناردو (ظل ـ بعد أن تحول الى التصوير ـ فلورنسيا أصيلا ، ولو أنه بلغ به حدا من التعبير والانسجام والجمال أعظم غنى مما عهدناه في فناني فلورنسا] .

* * *

وفي عام ١٩٣٤ جاء في دائرة المعارف الايطالية على لسان آ . فانتوري :

ـ (استطاع ليوناردو ان يحتل مكانته اللائقة في عصر النهضة ، ذلك العهد الذي تميز بوحدة الانشطة الانسانية ، فكان الفن معناه العلم ، وكذلك معناه حقيقة تنطق بتقدم الانسان وترقيه .

لقد وجد (ليوناردو) آنذاك هويته الحقيقية ،



ليوناردو ... العشاء الأخير ... تفصيل آخر



ليوناردو ... العشاء الاخير ... تفصيل ثالث

وبلغ ما بلغه من مجد ، لانه تمكن بما بذله من جهد ، أن يجعل الفن الايطالي فنا شموليا) .

* * *

وفي عام ١٩٥١ نشرت مجلة « الفنون » مقالا تناول فيه ش . تولني لوحة « الموناليزا » بالتقريظ جاء قوله:

ـ [... في الجوكندا يبدو الفرد كمعجزة من خلق الطبيعة ، وفي الوقت نفسه تمثل النوع ، إن هذه اللوحة تتجاوز الحدود الاجتماعية الضيقة لتصبح ذات قيمة عالمية شاملة .

لقد انجز (ليوناردو) هذه التحفة لا بوصفه باحثا، منقبا ، مفكرا وحسب ، بل كرسام وشاعر في آن واحد ، وفي الوقت نفسه ، ظل الجانب الفلسفي ـ العلمي ، في مضمونها على غير نسق معين

ابتكر (ليوناردو) في لوحته هذه صيغة جديدة تجمع بين الصورة الاعظم روعة وأبهة ، والاشد حركة وقوة ، وبين الصورة الاكثر شاعرية ، الامر الذي بز به من سلفه من أهل الفن .

قبل (ليوناردو) كانت اللوحات من غير حياة وأسرار ، اذ كان اهتمام الفنانين في عصره منصبا على الاشكال الخارجية ، من غير التفات الى النواحي الوجدانية والشاعرية النابعة من القلب ، (أو العقل) فلا يرى المشاهد في أعمالهم سوى خطوط ورموز .

لقد انبثق عن (الموناليزا) وحدها لغز : الا وهو لغز الفؤاد الذي لا يدرك !

هذه الشاعرية في الاسرار ما هي في الواقع الا وليدة الوحدة الضمنية للوجه مع المنظر على الاساس] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٥٢ كتب الناقد الايطالي (ث . باردني) يقول :

ـ [ان الرأي الوحيد الذي نستطيع ان نستخلصه من النصوص المتوفرة لدينا حول ليوناردو كرسام ، هذا الرأي لا تزال تكتنفه الاسطورة الغامضة .

ثمة تفسيران متضاربان ، فالتفسير السيكولوجي لا يشبع فضولنا أكثر من ذلك التفسير التشكيلي الصرف ، لقد توصلوا الى اكتشاف ان (ليوناردو) رجل علم تتلون عنده الاستقرائية التجريبية بالرؤية الكونية الاسطورية ، ومن هذا الجانب حيث تبرز الفتنة الظاهرة في أعماله ، ونستطيع أن نقيم العديد من رسومه أو مسوداته ، التي ظلت غير كاملة ، والتي لم تخضع للتجارب التقنية التصويرية الجديدة التعبة .

وعلى هذا فمن الخطأ اعتبار روائع الاعمال المحدودة التي انجزها (ليوناردو) كبرهان قاطع على انها من ابدع ما صنع ، وفي الواقع انه لم يبلغ بها نهاية الارب ، ولكنه اقترب بها فقط من الصور الشعرية ، التي فاض بها وجدان الرجل دون ان تطول يده لمنحها الشكل الكامل] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٦٦ كتب الناقد (كاستيلونكو) مقالا شبه به لوحة [البشارة] التي أبدعها (ليوناردو) بالمدينة الطوباوية التي خطط لها [توماس مور] ـ حسب منطقه ـ بأشجارها وأنهارها ، ودروبها وسواقيها ، وصخورها وقصورها ، وألوانها وأجوائها ، وبنورها وظلالها وقال :

ـ [لعل مناظر الريف الفلمنكي هي التي أوحت اليه بها] .



ليوناردو ... الجيوكندا . (الموناليزا)

ـ وقال : [ان المنظر فيها يعكس النور انعكاسا سويا منسجما انسجاما تاما مع الاضاءة ، أضف الى ذلك ما ينطق به هذا المنظر من تذوقات رفيعة غنية بالقيم الفنية .

أنظر الى الصخور التي تلفحها أشعة الشمس ـ في الجهة اليسرى ـ حيث ترتفع الجبال الى يمين المدينة .

ثم الا يلفت نظرك تلك الذرى الشاهقة ، وما ترمز اليه من عهود سحيقة ، وتآكل في الطبيعة ، وتفجر من باطن الارض ؟

انها الذرى ذاتها التي برزت خلف (الموناليزا) !] .

★ ★ ★

وهكذا تمر الايام والعصور ، وتمضي الاعوام ويأتي جيل بعد جيل يتأمل اعمال (ليوناردو) الفنان ، والعالم والشاعر ويرى كل جيل فيها الجديد ، لا لشيء إلا لان رائد صاحبها كان : الاتقان !

قواعد الرسم والتلوين عند ليوناردو دافنشي

٢

بقلم: جاك شاربيه وبيير سيبرز
ترجمة: خليل شطا

« اذا احتقرت الرسم ، وهو الباعث الوحيد للاعمال الظاهرة للطبيعة فانك تحتقر بالتأكيد ابتكارا بارعا ، ذلك لان التأمل الفلسفي الماهر للرسم يتخذ موضوعا له جميع أنواع الاشكال والمظاهر والمشاهد والنباتات والحيوانات والاعشاب والازهار التي يغمرها النور والظل ، والرسم هو في الواقع علم ـ وهو الابن الحقيقي للطبيعة بما أنه فرع لها » .

« ليوناردو دافينشي »

إن شخصية وأعمال ليوناردو دافينشي (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) غنية عن التعريف ، فلا نستطيع أن نشير اليها ببعض كلمات قد لا تفي بالغرض المطلوب ، ولـذلك فنحن نكتفي بأن نقدم فيما يلي الملاحظات التي كتبها ليوناردو حول الرسم ، والتي نشرها تحت عنوان [قواعد الرسم] وقد رتب هذه القواعد / إدوار ماك كوردي / ، وهو أفضل عالم متخصص بمؤلفات (ليوناردو دافينشي) قال (بول فاليري) بصدد ليوناردو : [يقوم عمل الفنان الرفيع بأن يعيد بواسطة عمليات واعية ، القيمة الحسية للاشياء ، وتأثيرها العاطفي ـ هذا العمل الذي تنتهي به ، في إبداع الاشكال ، دورة الكائن ، هذا الكائن الذي حقق ذاته تماما] ، إن هذا الاستيلاء على الطبيعة من قبل الانسان هو الذي يميز تصور (ليوناردو دافينشي) حول الرسم ، وبذلك يكون الفن في نظره ، شكلا من اشكال العلم ، وليس تعظيما لمبدأ ، أو تطلعا الى جمال فائق الطبيعة .

قواعد الرسم

« الرسم هو على اتصال بالصفات العشر للبصر وهي : [الظلام ، والوضوح ، والبريق ، والمادة ، واللون ، والشكل ، والوضع ، والبعد ، والقرب ، والحركة والسكون ،] ومن هذه الصفات سوف ينسج هذا الكتاب الصغير » .

ليوناردو



ليوناردو ... معركة انجياري كما نقلها روبنز

ـ [أي شيء أصعب ، هل هو توزيع النور والظل ، أم هو الرسم الجيد ؟
وأنا أؤكد أن الشيء المحصور ضمن حدود ينطوي على صعوبات أكثر من تلك التي ينطوي عليها شيء آخر لا تقيده حدود .

إن للظلال حدودها ، الى درجة معينة ، ومن يجهل هذه الحدود سوف ينتج أعمالا مجردة من هذا الرونق الذي تتمثل فيه أهمية الرسم وروحه ، ذلك أن الرسم ، وأنت اذا تأملت عددا لا يحصى من الوجوه فأحد هذه الوجوه يحمل أنفا طويلا ، ويحمل الاخر أنفا قصيرا ، والفنان أيضا أيضا في وسعه أن يأخذ هذه الحرية ، فحيث توجد الحرية ، لا يتسع المجال للقاعدة] .

فن الرسم

يكون ذهن الرسام كالمرآة التي تتخذ دائما لون الشيء المعكوس ، والتي تحوي من الصور بقدر الاشياء الموضوعة أمامها ، بما أنك تعلم ، أيها الفنان ، أنك لا تستطيع أن تكون بارعا في عملك ، اذا لم تكن لديك القدرة الشاملة على أن ترسم بفنك مختلف الاشكال التي تعرضها الطبيعة ــ وفي الحقيقة أنت لا تستطيع ذلك اذا كنت لا تراها ولا تحتفظ بها في ذهنك ــ فيجب عليك ، حينما تذهب الى الريف ، أن توجه انتباهك الى مختلف الاشياء ، وأن تلاحظ ، تارة بعضها . وطورا بعضها الاخر ، وأنت تؤلف مجموعتك من بين جميع تلك المجموعات التي فرزتها واخترتها . هذه المجموعات التي هي أقل جودة منها ، لا تقلد أبدا بعض الرسامين الذين، اذا ما أرهقهم عمل مخيلتهم ، تركوا أثرهم الفني ومضوا للقيام بنزهة ، بالرغم من أن عياء أذهانهم يعوق نظرهم أو تمييزهم لمختلف الاشياء . فغالبا ما يحدث لهم أن يصادفوا بعض الاصدقاء أو الاقارب الذين يسلمون عليهم ، وبالرغم من أنهم يرونهم ويسمعونهم فانهم لا يلاحظونهم كما لو أنهم كانوا في الفضاء . إن التباين بين مختلف درجات الظل والنور كثيرا ما يكون سبب تردد واضطراب بالنسبة للرسام الذي يرغب في تقليد ونقل ما يراه ، فاذا كنت تنظر الى نسيج أبيض الى جانب نسيج أسود فان القسم الابيض الذي يجاور الاسود يبدو لك أكثر وضوحا مما لو كان على اتصال بنسيج أكثر بياضا منه . وذلك لسبب سوف أبينه لك في حديثي عن الرسم المنظوري ، ان الجو مليء باشكال هندسية مكونة من خطوط مستقيمة مشعة ينشرها سطح الاجسام المظلله عند حدوده . فكلما كانت هذه الاشكال الهرمية بعيدة عن مصدر التوليد كانت زواياها مسنونة . ومع أنها تتقاطع وتتشابك لدى مرورها فانها لا تختلط مطلقا . بل هي تتبع خطوطا متباعدة ، وهي تمتد وتنتشر في الجو المحيط .

تتمتع هذه الاشكال بقدرة متساوية لانها كلها

مساوية لكل منها ، وكل شكل مساو لجميع الاشكال ، وبواسطة هذه الاشكال تنتقل صور الاشياء ، ذلك أن كل شكل هرمي يتلقي في أقل جزء من أشكاله الشكل الكامل للشيء الذي يحدث هذا الشكل .

قواعد التصوير بالألوان

يجب أن ترسم المخططات الاجمالية للوحات التاريخية رسما حيا ، وكذلك يجدر بك ألا تبالغ في إبراز أعضاء الجسم ، عليك أن تكتفي فقط بتعيين مكانها ، وتستطيع فيما بعد أن تنجزها على مهل .

بين الظلال ذات الكثافة المتساوية أقرب ظل من العين يبدو أقل كثافة .

وفي الظلال البعيدة يتعذر علينا أن ندرك الفرق بين جميع الالوان وأن نتبينها .

من مسافة بعيدة جميع الالوان لا يمكن التمييز بينها في الظل ، ذلك لان الشيء الذي لا يصل اليه النور الاصلي أبدا ليس في إمكانه أن ينقل صورته الى العين عبر جو أكثر إشراقا — لان النور الاقل قضى عليه النور الشديد .

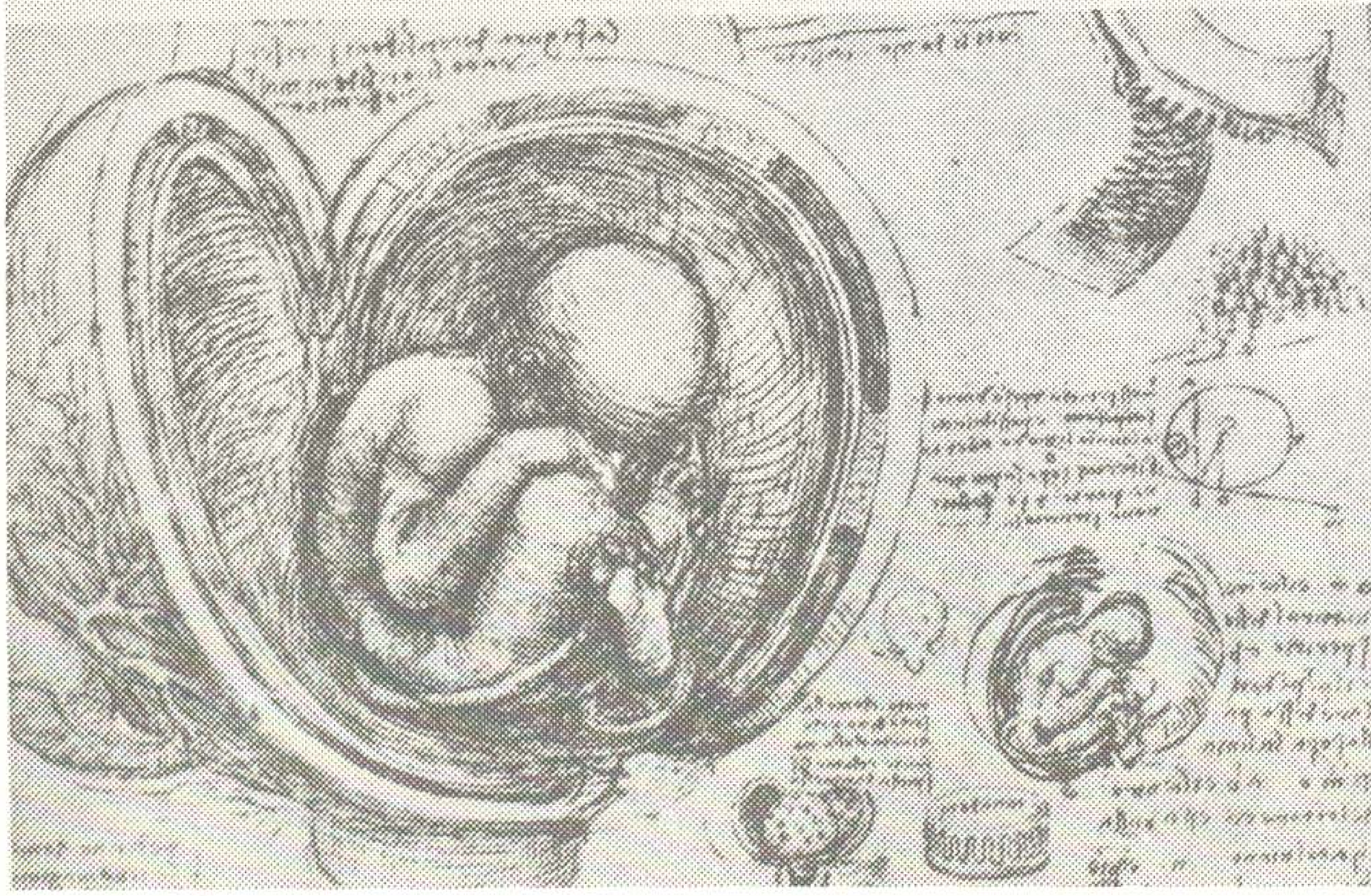
مثلا في مسكن جميع الالوان على سطح الجدران ظاهرة حالا وبوضوح ، حينما تكون نوافذ البيوت مفتوحة ، ولكن اذا ما خرجنا ونظرنا الى الرسومات الجدارية من خلال النوافذ ، ومن مسافة بعيدة قليلا ، فاننا لا نرى مكانها سوى ظلام متماثل .

يجب على الرسام أن يتمرن أولا ، وذلك بتقليده رسوم كبار الرسامين ، ثم بعد أن يملك ناحية فن الرسم ويبرع في مهنته بفضل النموذج الذي يحتذيه ، فانه يشرع في تقليد المنحوتة على أن يتقيد بالقواعد المذكورة فيما يلي :

من أجل رسم منحوتة

لكي ترسم منحوتة ما ، خذ مكانك بحيث تكون عين النموذج في مستوى عينك ، يجدر بك أن تفعل ذلك كلما أردت رسم رأس ، وفقا لنموذج طبيعي ، ذلك لان الوجوه اجمالا أو الناس الذين تصادفهم في الشارع، تكون عيونهم في مستوى عينيك ، وأنت اذا ما رسمتها أعلى أو أدنى ، فانك تلاحظ بالتأكيد أن صورتك ليست مشابهة للنموذج مطلقا .

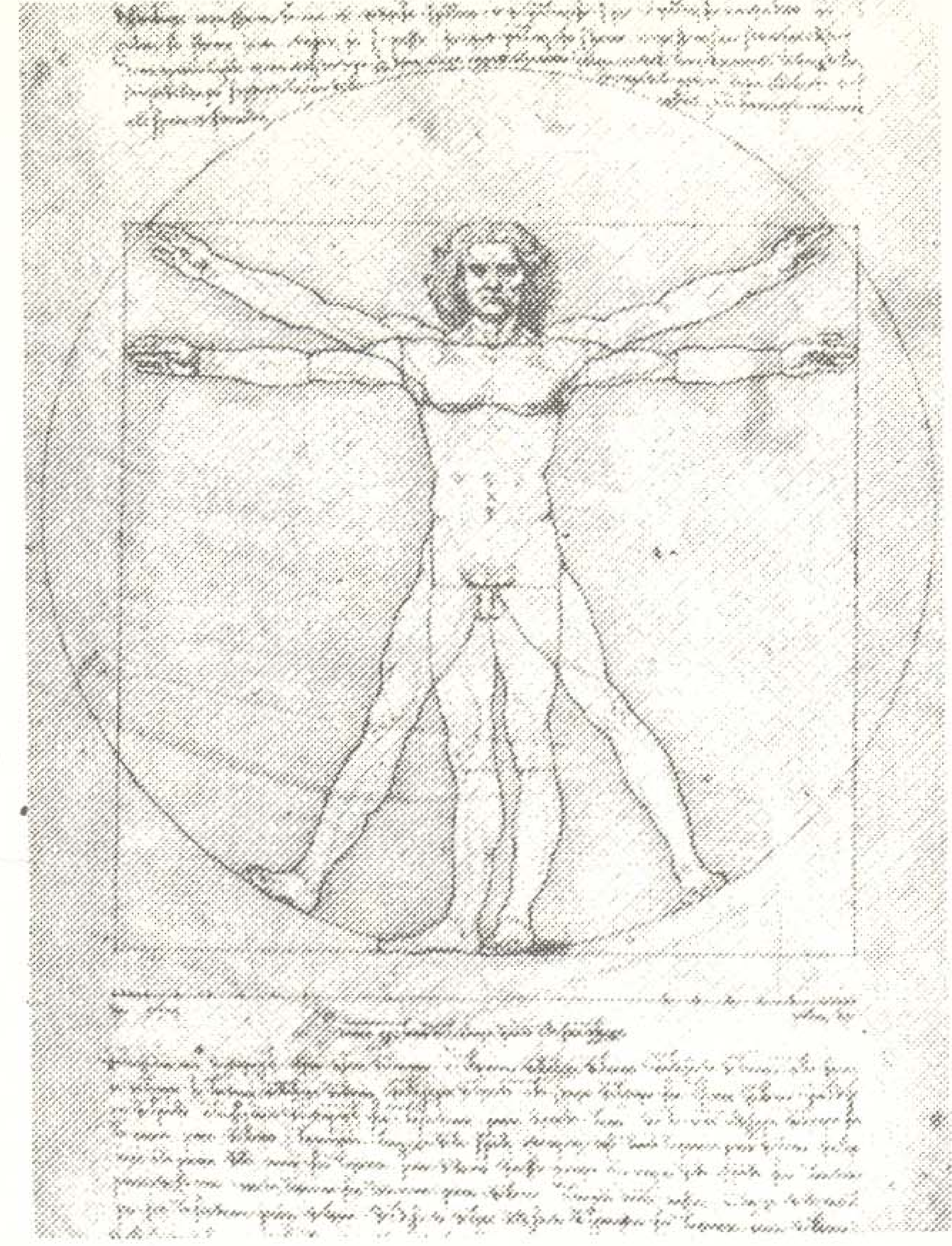




ليوناردو ... بعض رسوم في مذكرات ليوناردو



ليوناردو ... وجه معبر من وجوهه الهامة .



ليوناردو ... دراسة للجسم البشري

لماذا لا يمكن للوحة أن تبدو منفصلة كالأشياء الطبيعية

كثيرا ما ييأس الرسامون من قدرتهم على تقليد الطبيعة حينما يرون أن لوحاتهم تنقصها القوة التي للمنحوتة وللحياة الخاصة بالاشياء المشاهدة في المرآة ، انهم يعترضون مع ذلك مدعين بأن ألوانهم تسبق ، بما لا يقاس ، من حيث الوضوح والعمق صفة الظلال والاجزاء المنيرة للشيء المشاهد في المرآة . وهم اذ يفعلون هذا لا يتهمون بذلك العقل بل جهلهم الخاص ، ذلك لانهم لا يقبلون مطلقا الاستحالة ، بالنسبة لشيء مرسوم ، بأن يظهر بشكل واضح مشابة لوضوح الشيء في المرآة ، مع أن كليهما يعرضان سطحا مستويا ـ الا اذا نظرنا اليهما بعين واحدة ...

بالنسبة للعين ، أي شكل حسي ينقسم الى ثلاثة أجزاء : وهي المادة والشكل واللون ، فصورة مادته تظهر ناتئة أبعد من مصدرها مما يظهر فيه لونها أو شكلها ، واللون أيضا يمضي أبعد من الشكل ، غير أن هذا القانون لا ينطبق على الاجسام المضيئة .

إن التجربة تؤكد وتبين بوضوح صحة القانون السابق ، ذلك لانك تميز على رجل مشاهد عن قرب ميزة المادة ، والشكل ، واللون ، غير أنه اذا ما ابتعد قليلا عنك ، يتعذر عليك أن تعرفه لان ما يميز صورته قد امحى وزال ، واذا ابتعد أكثر من ذلك ، فانه يستحيل ان تتبين لونه ، فهو يبدو بمظهر جسم مظلم ، وعلى مسافة أكبر يبدو لك انه جسم صغير جدا ، مستدير ومظلم ، فهو يظهر مستديرا لان البعد يصغر مختلف الاجزاء ، ولا يتيح لنا أن نرى الا الكتلة الرئيسية .

في الانعكاس

الانعكاسات سببها الاجسام اللامعة لسطح مصقول وغير شفاف تقريبا ، وهذه الاجسام حينما يصيبها النور تعكسه الى أول شيء محسوس ، تماما كارتداد الكرة .

حيث لا يمكن أن يكون انعكاس ضوئي

هناك درجات من الظل والنور تغطي سطوح جميع الاجسام الصلبة . والانوار على نوعين يسمى النوع الاول صلبا والثاني مشتقا . فالنور الاصلي هو الذي ينبثق من لهب النار ونور الشمس أو الجو ، والنور المشتق هو النور المنعكس . وفيما يخص التعريف المذكور فانني أقول أنه ليس هناك على الاطلاق انعكاس ضوئي من جهة الجسم المتجهة نحو الاشياء الواقعة في الظل ـ كالمشاهد المظللة والمروج المغطاة بأعشاب ذات علو مختلف ، والغابات المخضوضرة أو الجرداء ـ وذلك بالرغم من أن جزءا من كل غصن متجه نحو النور الاصلي يتحلى بصفات هذا النور فهناك ظلال كثيرة يلقيها كل من هذه الاغصان وحده ، أو يلقيها كل منها على الاخر ، فينتج عن ذلك كثافة شديدة للظل في الكتلة ككل بحيث لا نرى أثرا للنور ، فمثل هذه الاشياء لا يسعها أن تلقي ظلا منعكسا على الاجسام التي تواجهها .

يتوجب على الشاب أن يتعلم الرسم المنظوري أولا ، وأن يدرك نسب الاشياء كلها ، وبعد ذلك يمكنه العمل تحت اشراف رسام ماهر ، ليتعود رسم الاغصان بشكل جيد ، ثم يرسم وفقا لنموذج طبيعي ليطبق القواعد التي تعلمها ، وأخيرا لا بد له من دراسة أعمال كبار الفنانين ليتعود تطبيق فنه وممارسته على أكمل وجه .

يجدر به أن يرسم المرأة في وضع محتشم ، مضمومة الساقين ، مكتوفة اليدين ، وقد أحنت رأسها جانبا ، ويجب رسم الاطفال ، إن كانوا جالسين ، بوجوه مفضنة ، وحركات رشيقة ، اما اذا كانوا واقفين فلا بد من رسمهم بأوضاع تنم عن الخجل والخوف .

ليوناردو دافنشي
حياته وفنه

٣

اعداد: صفية داوود

من منا لم يسمع بليوناردو دافنشي، ومن منا لم يسمع بلوحة (الجيكوندا) ... رائعته الشهير، وما أثارته هذه اللوحة من ضجة عالمية ... بحيث قيل بأن (ليوناردو) لو لم يرسم غير (الموناليزا) لكفاه ذلك ... ولاصبح في عداد الخالدين ؟

ومع ذلك، فقد كان (ليوناردو) لايعتبر نفسه مصورا زيتيا، بل كان (الرسم) واحد من اهتماماته الكثيرة التي لاتحصى، كان فنانا بالصدفة، وذلك لانه كان يفضل العلوم على الفن، ويؤثرها عليه، لكنه اشتهر بالفن أكثر من العلوم، ولعل هذا من سخرية القدر، ذلك لان ماقدمه من علوم، لم تستطع ان تلعب الدور الذي لعبته لوحاته ؟!!

أما الميزة الاخرى الهامة في تجربة (ليوناردو)، فهي رغبته في البحث والتجربة، واقتحام المجهول، ولقد كانت تلك الميزة الهامة ... ايضا مأساة له، لانه كان لايتابع أي هواية حتى نهايتها، بل يتركها وينتقل لغيرها، بحيث اصبحت ظاهرة عدم الاستقرار ... هي الطابع المميز لحياته وعمله ؟

لكن ماهي الاسباب الكامنة وراء هذه الشخصية، والعوامل التي أسهمت في تكونها حتى اخذت هذا الشكل ؟

وكيف يمكن أن نتوصل الى فهم سر عبقرية ليوناردو، وسر نبوغه، وماحققه من (انجازات خالدة) ؟.

* * *

لقد عاش طفولة ممزقة، ظهرت في بعض صفاته الشخصية فأجواء لوحاته البعيدة والسرية، تدين بالكثير لظروف حياته، وأعماله تحمل جو الارتباك، وذلك لانها تستدعي صورة غلام صامت، ذي رغبات مكبوتة، يعيش في بيت لم تكن الام تحتل مكانها الصحيح فيه.

اذ ان (ليوناردو) كان الولد الشرعي للسير (بياردو دافنشي) كاتب العدل الفلورنسي الشهير، ولامرأة فلاحة تدعى (كاترينا) ... وهكذا ... نسج القدر له ... صورة غريبة لطفولة ... كانت مصدرا لتكوين شخصيته ؟

لكن ... هل كانت هذه الطفولة، هي وحدها ... التي ساهمت في تكوين الشخصية.

* * *

تعلم (ليوناردو) الفن على يد أستاذه الكبير الفنان (فيروشيو)، وأصبح الرسام الرئيسي في مشغل (فيروشيو)، وذلك لان استاذه تخلى عن الرسم وربما حدث هذا في ذلك الوقت، اذ ان الرواية التي نقلت تتحدث عن ان (ليوناردو) الشاب كان يساعده في لوحة

وهذه القصة تروى عن فنانين آخرين مثل (رافائيل) ، انها القصة النموذجية التي تمثل عصر النهضة ؟

اذ اننا امام عصر يحب اللامتوقع ، ويريد اكتشاف المعجزات في الطفولة ، والطفل المعجزة ، فعلى العبقرية ان تقع وقوعا انفجاريا ، على الوسط العادي من ابناء الشعب غير المتعلمين ، كما ان عليها ، ان تتغلب على كل اولئك الذين يلاحظونها ، وتقلبهم رأسا على عقب ، وكان (ليوناردو) رجل الشعب ، وكل ماكان يراه يراه بنفسه ؟ ولايتهم بمراعاة ... تعاليم الاسلاف القدامى وفي الحقيقة كانت كتب الاسلاف من يونان ولاتين ، ذات قيمة ثانوية بالنسبة له .

وهكذا عبر (ليوناردو) عن عصره المتمرد ، عصر النهضة والاحياء وهنا نتوقف عند ميزة هامة من ميزات (ليوناردو) التي تعكس عصره ، وهي انالانسان في عصر النهضة كان يرغب في المعرفة ويحب الاكتشاف، ولايوقفه شيء عن هذا ، وهذا الاكتشاف يتجلى اكثر مايتجلى في التعرف على الطبيعة والحياة ، واكتشاف سر الاشياء ... ولهذا كانوا يقولون بأن (ليوناردو) كان فيلسوف الفنانين ... الذي كان يبحث عن سر اللون والرسم في لوحاته ، اكثر مما كان يريد الرسم للرسم ؟!



وقد دفعته ظاهرة البحث الى (الطبيعة) ، ورأى في تفاصيل هذه الطبيعة ، المعاني المجهولة ، لقد قارب العالم من خلال رسومه ، وكشف عن اسارير الطبيعة، خلف سطح الوانه ، اما رؤيته فقد اخترقت بنية الاشياء التي تختفي خلف المظاهر الخارجية ، لقد شغله العظم خلف الجلد ، مثلما شغله وصف لون الجلد ؟! اغراه دوما العلم في الفن ، والفن في العلم ؟!



عاش (ليوناردو) ، العنيد ، والمبذر ، والمتخبط، والضال في استعمال مواهبه ، في اكثر عصور اوربا غنى وتعرضا للخطر ، لقد انكشف هذا العصر فجاة لابناء جيله ، بكنز من الفنى والسلطة ، ولكنهم لم يستطيعوا الاستفادة من الكنز .

ويمكن قياس شهرة (ليوناردو) من خلال الاسطر التي استهل بها (جيورجيو فازاري) في السيرة التي كتبها عنه :

– [غالبا ماتمطر السماء بالعطايا الاغنى ، على البشر ، لكن هذه العطايا تمنح في بعض الاحيان ،وبغزارة زائدة ، الى فرد واحد في جماله وعظمته ، وقدرته ،



ليوناردو ... دراسة للحصان .





ليوناردو ... كما تخيل الطائرة .

(معمودية السيد المسيح) ونفذ (ليوناردو) بعض أجزاء المنظر الخلفي ، ورسم احد الملائكة في اللوحة ، وكان هذا الملاك اكثر حيوية من الملاك الذي رسمه الاستاذ ؟!

بحيث انه مهما فعل ، كان فعله مقدسا الى حد يبز فيه جميع الناس ! .

لقد رأى الناس في (ليوناردو) هذا ، فقد بلغت قدراته حدا استثنائيا جعله يبدو قادرا على حل كل المصاعب ، وامتلك قوة شخصية ممزوجة ببراعة ، وبالروحية والشجاعة ، والشهرة،التي ارتبطت باسمه، وجعلت شهرته في الخارج الى حد انه لم يعد ممدوحا في زمنه فقط ، بل ازداد تألق نجمه منذ وفاته بشكل متزايد ؟

وهكذا أعطاه (فازاري) قدرة خارقة للطبيعة لما رآه فيه من مقدرة ، ولكن هل هذا صحيح ؟!

ان (ليوناردو) يبدو لنا على أنه أقل بكثير مما كان يمكن ان يكونه ، وصحيح أن معظم مافعله تعرض للخراب والنسيان ؟ ومع ذلك فقد عبر لنا عن تطلعات عصره تماما ، وان يضع هذه التطلعات في الواقع ، وبهذا المعنى كان رجل عصر النهضة ، كان الطفل المعجزة ، والعبقرية الخام الكامنة في الانسان ، وقصته هي قصة الرسام الذي دخل قبل ان يبلغ العشرين من عمره ، مرسم الفنان الكبير (فيروشيو) ، واستطاع ان يتجاوزه فورا ؟!

وكما تقفز العبقرية الى العالم على نحو كامل ، كما كان يتصورها عصر النهضة ؟ ولهذا مثل (ليوناردو) هذه العبقرية تماما ، وحقق شعور عصر النهضة ؟! وأهدافه .

وهو لم يفعل ماكان متوقعا منه ، وبدا — في أكثر الاحيان — يتعارض مع كل مايستطيع القيام به على أكمل وجه ، وبحس عميق ، وكان دوما مشاكسا ... يريد ان يخلق العالم ، برؤى جديدة من خلال ... نظرته للاشياء ، والى كل من حوله .



حكاية ليوناردو مع الفن ؟!

في منزل في قرية (فنشي) كان (ليوناردو) يمارس رسم المنظور ، وكان علم المنظور لعبة جديدة مدهشة عجيبة ، اصبحت محور الحديث بين الفنانين ؟ وتلامذتهم في مراسم (فلورنسا) الكبيرة ، ولم يكن (ليوناردو) قد بلغ الثالثة عشرة من عمره ، عندما دفعته مهارته الفنية ، ليحاول شيئا اصعب ، فقد اتى احد الفلاحين من جيران عائلته يحمل قطعة خشب، مستديرة وطويلة اقتطعها من شجرة تين سقطت فوق أرضه قائلا لوالد (ليوناردو) :

— هل تعرف رساما في فلورنسا يصنع لي هذه القطعة من الخشب ، لتصبح درعا ... انها من خشب طيب ؟



ليوناردو ... وجه جانبي لشاب .

وكان الفلاح يشير بذلك الى الرسوم الزخرفية الملونة على الخشب التي كان الناس ، يحبون تعليقها خارج دورهم او على جدرانهم ، على شكل لباس الحرب ..

وكانت اجابة الوالد بأنه سيدبر الامر في هذا الشأن ، ثم نسي الامر كلية ؟ واستقرت قطعة الخشب في المنزل ... حتى لاحظ ان (ليوناردو) انها بدأت تتلون فتناولها ثم دهنها بالزيت ، وتأكد من انها قد سويت تماما ، لم يكن (ليوناردو) مهتما بها على وجه خاص ، ولكنه كان صبيا ، يحب ان يعمل بيديه ، على نحو مايعمل بعقله ، وشاهده والده وهو يعالجها ، فقال :

— انك دائم الرسم فلماذا لا تحاول صنع شيء مفيد . انظر اذا كان يمكنك تزيين هذا الدرع بصورة مناسبة ؟! وكان ذلك تحديا ، اذ لم يكن الاب والابن على وفاق في هذه الفترة ؟ ولم تكن امرأة ابيه تقف الى جانبه ،وماتوقع ذلك .

اخذ (ليوناردو) الشاب قطعة الخشب الى حجرته، ثم عكف على وضع تصميم للرسم ، وكان يجمع كل مخلوق صغير وغريب يقع بصره عليه ، في الغابة او الجدول ، من ضفادع وثعابين وخفافيش وما اليها ، وسرعان ماأخذ التفسخ يصيب اجسام الحيوانات



ليوناردو ... رأس العذراء .

الميتة ، ولكنه كان منهمكا ، في رسمه الى حد انه لم يلق بالا الى الرائحة الكريهة .

وكان يستخدم ملامح مختلفة ، في رسم الحيوان الوحشي المخيف ، الذي كان يرسم على الدرع ، فينقل عينا قبيحة من حيوان ، وفكين كريهين من آخر ، وأذنا من ثالث ، وخرج برسم (شيطان) يتنفس النار ؟! اتم الرسم ثم انزل الستار ، على نافذة حجرته ، فلم يعد ينفذ منها غير شعاع ضئيل يقع على الرسم ونادى أباه ليرى ؟.

وقد استغفل والده ، الذي اعتاد على الرسوم العادية للفنانين ، الذين لم يدركوا قواعد رسم المنظور .. ، وظن ان هذا الوحش الشيطاني حقيقة حية ، وانه في طريقه اليه ، لدرجة انه استدار واخذ يعدو بعيدا ، هاربا ، وعقله مشدوه لهول مارأى ؟!

وكان هذا انتصارا لليوناردو ، فلم يعد الوالد يحط من شأنه ، وقد اشترى والده درعا رخيصا من (فلورنسا) للفلاح ، وباع درع (ليوناردو) بمبلغ ضخم .

واقتنع الوالد بأن يبعث ابنه الى مراسم فلورنسا ليتعلم الفن ، وانتقل هو وعائلته الى (فلورنسا) ؟ التي كانت مركزا ممتازا في الفن والادب والثقافة ، وكانت تموج بالافكار الجديدة في العلم والفن والموسيقى والعمارة .

وبدأ الاب يبحث عن الاستاذ الذي يضع ابنه أمانة في عنقه ، وهكذا يختار (أندريا فيروشيو) ، فقد كان هذا الفنان من خيرة الاساتذة ، في كل فرع من الفنون، وكان جوهريا ونحاتا ورساما ، وعندما عرض والده بعض رسوم ولده على (فيروشيو) ، تبين الاستاذ الموهبة الفنية من فوره ، وذلك قبل ان يرى (ليوناردو) وانتقل الشاب الذي بلغ السادسة عشر عاما ، الى منزل استاذه ، ليعمل معه ؟!

ووجد (ليوناردو) نفسه بين زملاء ، يملأ العمل كل وقتهم ، وكان (فيروشيو) رجلا مجدا ، وكان الطلاب يقلدونه ، وكانت بداية عمل الطلاب بعض رسوم تمهيدية ، كما نرى اليوم في المدارس ، حين يرسمون نماذج الطبيعة الصامتة ، بل كان على تلامذة (فيروشيو) أن يدرسوا اكثر من مجرد تلوين اللوحة او صب الطين على هيكل التمثال ، كان عليهم ان يجيدوا صناعة اللون ، وصب التماثيل .

وكان (فيروشيو) مهتما بالرياضيات اهتماما كبيرا ، لانها تتمتع بأهمية خاصة ، لانها تمثل الامتدادات الطبيعية للمحاولات الجديدة في الرسم ، محاولات الرسم الواقعي ، ولم يكن (فيروشيو) على دراية بعلم الهندسة ، مثلا ...

ولما رأى (ليوناردو) استاذه ، يقرأ الكتب ، اصر على تعويض ماأهمل تعلمه ، في المدرسة ، ومن ثم فقد بدأ الان ، وفي وقت متأخر من النهار يجد في تحصيل الرياضيات ، ويدرس كل مايقع في طريقه من كتب في الطب ، والفلك ، وفي الجيولوجيا ، والالات ، وكان يدون كل شيء فور تمثله في ذهنه ، من أشعار قرأها أو نظمها بنفسه ، وخلال اقامة (ليوناردو) في منزل استاذه قام بكثير من الاعمال ، لا لانها طلبت منه ، بل لانه كان مولعا بالعمل ، شأنه في ذلك شأن استاذه الذي بدأ يعتمد عليه .

وقرر (ليوناردو) بعدها ان يشد رحاله الى (ميلانو) ، وهذا ليس سهلا لان عليه ان يرتب امره بعلاقة تربطه ، برجل قوي في المدينة الجديدة ، وهو (لودفيكو سفورزا) حاكم ميلانو .

كان (لودفيكو) شخصا طموحا ، ويرغب في ان يصنع تمثالا لابيه ، تمثال ضخم لابيه (فرانسيسكو سفورزا) ، الحاكم السابق لميلانو ، ممتطيا صهوة جوادة ، ان خلق هذا التذكار الضخم قد فاق قدرة اهل الفن في (ميلانو) ، وظل النصب التذكاري موضع نقاش لسنين طويلة ، وقد عهد به الى نحاتين من قبل ، لكنه لم ينته الى أي شيء .

وأراد (ليوناردو) أن يجعله من النصب التذكارية

وأعظم ما رأت عين ، ولما لا يفعل ذلك ، وهو الذي تاقت نفسه الى المجد والشهرة ، فأخذ يجوب ارجاء (ميلانو) يدرس الجياد ويرسم الرسوم التمهيدية لها، ويبحث كيف يمكن ان يوازن ثقلا من (البرونز) على النحو الذي يريد .

ثم شرع في صناعة نموذج لحصان رافعا قدميه الاماميتين ، مرتكزا على قدميه الخلفيتين ، وكان يريده تمثالا ضخما ، ويستخدم مامقداره الف رطل ، من البرونز وفكر ؟!

هل يركز الارجل الامامية على شجرة ، ان هذا يبدو غير معقول ، اذن يركزها على جثة جندي صريع. هذا يبدو افضل كان (ليوناردو) بطيئا في صنع التمثال بالطبع ، لانه كان بطيئا دائما في كل ما يصنعه .

ان صنع تمثال من المعدن يحتاج الى كثير من العمل ، وكان (ليوناردو) يستخدم الطين لصنع نماذجه ، وصنع نموذجا صغيرا ، عرضه على (لودفيكو) ليحصل على موافقته ، ثم شرع في اقامة التمثال الضخم من الطين ، ووضع التمثال ، وهو لايزال من الطين ، في ساحة القلعة ليرى الناس أي نصب تذكاري سيكون هذا التمثال ، وكانت أشق مراحل العمل صب التمثال من القالب ، ليكون من (البرونز)، وكل من زار (ميلانو) يعلم بخبر الحصان العظيم ، الذي يحمل ماردا يطل على البشر الصغار الذين جاءوا لينظروا اليه .

ولكن الحظ لم يحالف (ليونارد) ليصب التمثال، اذ سرعان مااشتعلت الحرب بين (لودفيكو) وابن اخته (شارل الثامن) الذي هدد باحراق (ميلانو) ، وكان أول ضحايا هذه الحرب هو التمثال الجواد البرونزي ، واذ لم يستطع لودفيكو تأمين البرونز اللازم للتمثال ، وكان هذا المعدن قليلا في ذلك الوقت، وذهبت الـ (١٥٠) الف رطل من البرونز المخصصة للتمثال الى صانع المدافع لاستعمالها في الاسلحة .

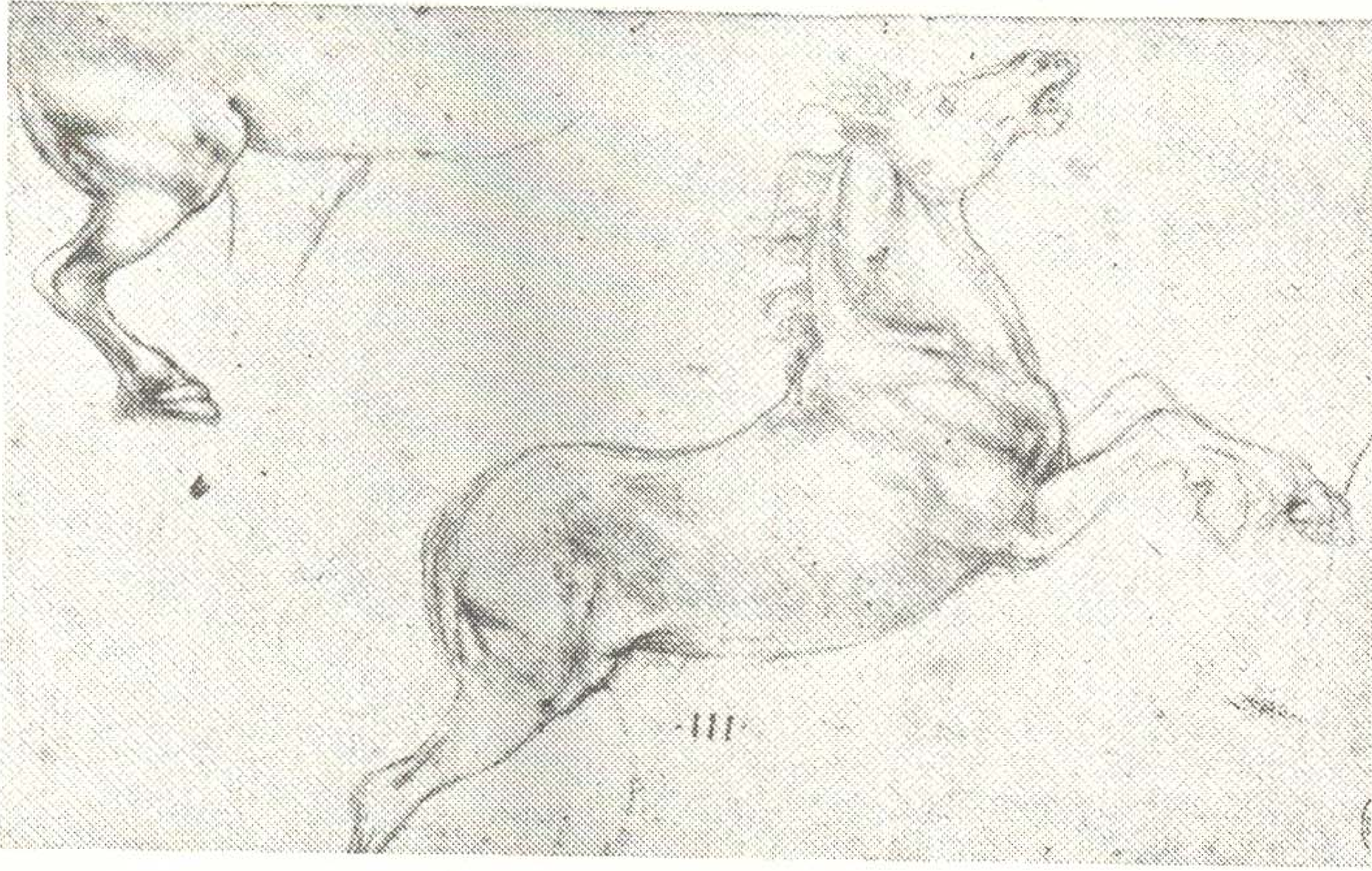
وكانت تلك الصدمة كبيرة على (ليوناردو) ، ولم يكن بوسعه الا ان يكتب للدوق يطلب منه ان يعاود التجربة ، ويقبل (لودفيكو) عودة ليوناردو ويكلفه بمهمة جديدة تعوضه عن الحصان الذي صرف النظر عنه ، ليكلفه برسم لوحة على حائط كبير تمثل (العشاء الاخير) ؟!

وتعتبر اللوحة من اشهر مارسم (ليوناردو) ، ويدرسها طلاب الفن في مرحلة مبكرة من حياتهم ، ليعرفوا كيف رسمها على الجدار مباشرة ، وقد أصابها التلف مع الزمن اذ تصدع البناء وتهدم الطلاء، ومما لاشك فيه ان هذه اللوحة ، كانت من اكثر اعمال (ليوناردو) أهمية لمااخذته من الجهد والاعداد الدقيق.

ان مذكرات (ليوناردو) تحفل بالرسوم التمهيدية وتذكر الجهود التي بذلت حتى تمكن من انجازها .

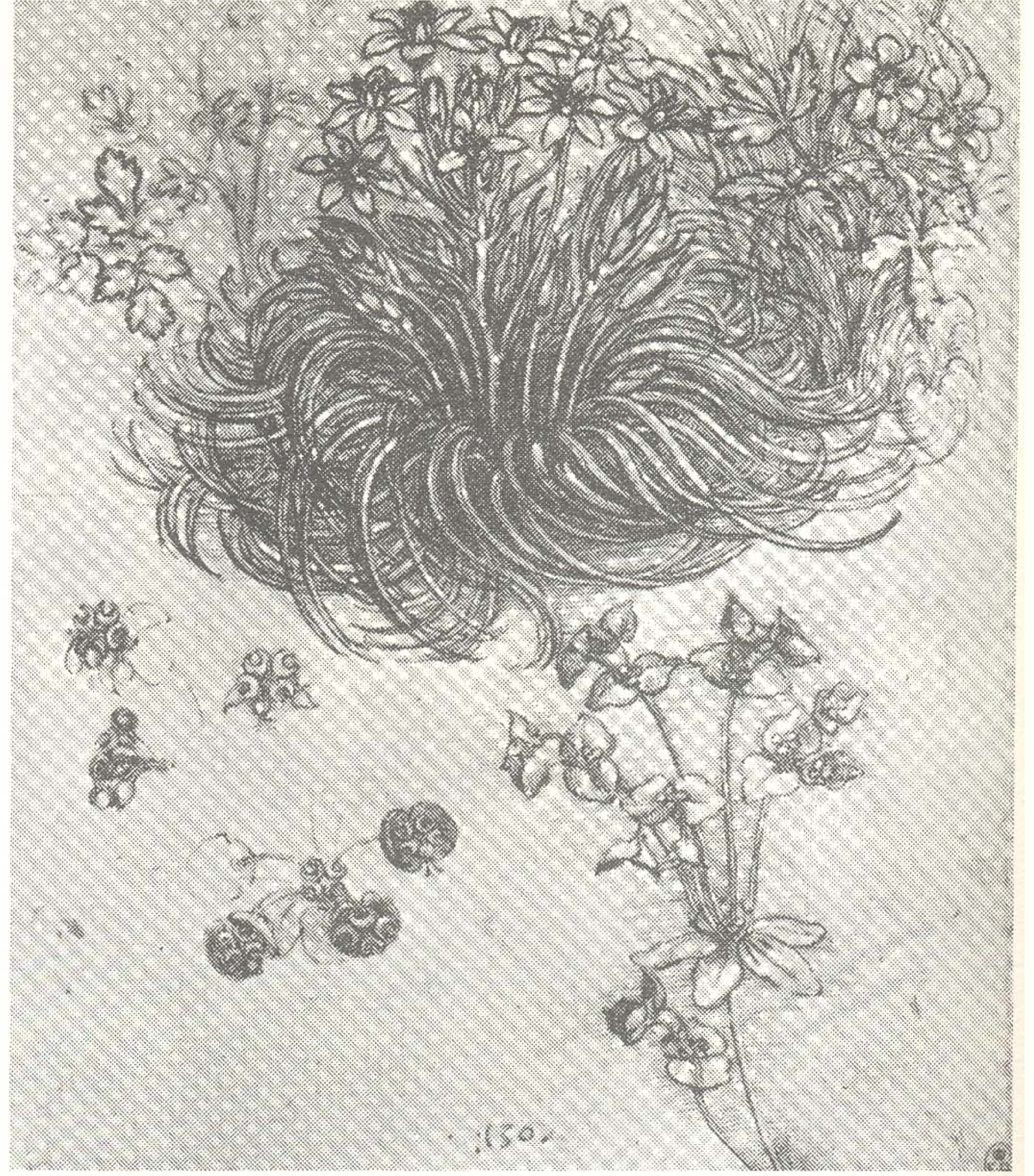


ليوناردو ... دراسات كاريكاتورية لاشخاص .



ليوناردو .. دراسة حصان .

رسمت اللوحة في دير الكنيسة المحبب الى نفس (لودفيكو) ، والتي تقع الى جانب غرفة الطعام للرهبان ، وقد كتب (ليوناردو) عن الطرق التي اراد تمييز الانبياء الواحد عن الاخر ، أحدهم كان يشرب ، وقد وضع قدحه ، وادار وجهه نحو من يكلمه ، واخذ يفرك بأصابع يديه ، ويكشف عن راحتيه ، رافعا اكتافه الى اذنيه ، فاغرا فاه من الدهشة ، بينما يهمس الاخر في أذن جاره الذي استدار اليه مصغيا كل الاصغاء ، وقد امسك سكينا باحدى يديه ، وفي الاخرى قطعة خبز قطعها الى منتصفها ، ونبي آخر قد استدار ليقلب



ليوناردو ... دراسة نباتات واشجار



ليوناردو .... دراغون يهاجم اسد .

كوبا بيده على المنضدة ... وهكذا استمر الرسم .. وكان اهتمامه بأن يجد نموذجه لكل وجه يريده ، وذات يوم شكاه (رئيس الرهبان) ، وساءه ماسمعه عن بطء ليوناردو في عمله ، ولم يكن قد رسم يهوذا بعد ولا المسيح ، وعندما سأله (لودفيكو) أن يشرح الاسباب فأجاب :

ـ « انتم تعرفون بأن (يهوذا) مفقود ، ولايمكنني ان اجد نموذجا مناسبا لهذه الشخصية الضائعة ، وانني اذهب يوميا الى اوكار المجرمين منذ اكثر من عام ، حيث يعيش ضالة الناس ، ومع ذلك لم اقع على النموذج الذي أبغيه ، واذا لم أجده فسوف اتخذ رأس (رئيس الرهبان) نموذجا له ، فهو يؤدي الغرض تماما ، ومامنعني من ذلك الا مجرد الاعتبار لشعوره .. »

وما ان سمع (لودفيكو) ذلك حتى انفجر ضاحكا .

ولقد أثارت لوحة (العشاء الاخير) الكثير من الضجة ، بقدر ماأثاره تمثاله ، لان هذه اللوحة قد صورت (يهوذا) جالسا في نفس جانب السيد المسيح ، ولقد اضاف ذلك الى اللوحة جانبا دراميا ، اذ يتناقض (الخائن) مع (الطيب) تناقضا تاما .

ومع الزمن ، أصبحت لوحة (العشاء الاخير)مثار اهتمام النقاد لانها قدمت لنا العشاء في لحظة درامية هامة ، اذ ان (ليوناردو) رسمها في لحظة قول السيد المسيح :

ـ « الحق أقول لكم ان واحدا منكم سوف يخونني »

وبهذه الكلمات يصبح السيد المسيح ، المحور الرئيسي المحرك للوحة ، ونقطة ، مركزية فيها ، يساعده على تاليفها ، ولهذا فهي عمل نموذجي من اعمال (ليوناردو) ، تكشف عن وحدة اللحظة الدرامية ، التي يعبر عنها تشكيليا عن طريق دراسة كل شيء في العمل ليخدم هذه اللحظة .

ان التاليف الديالكتيكي للوحة ، يعبر عن حيوية التصوير عند ليوناردو ، فهو يجمع الحركات للاشخاص ويقدم الجميع ضمن تصور كلي شامل ، وهذا ينطبق على الوجوه الفردية ، وهو لهذا يكيف الشكل التقليدي ، عن طريق اتجاه الجزء الاعلى من الجسد بعكس اتجاه الجزء الاسفل ، خالقا حيوية جديدة .

معركة انجيارا

لقد اعتاد اهل (فلورنسا) الجلوس في حلقات يتناقشون ، ويتحدثون ، ويتلاعبون بالافكار والكلمات ويناقشون الآداب القديمة في اسلوب جذاب ولطيف وذات يوم وبينما كانت جماعة منهم تزاول هذا اللون من الاحاديث ، أبصروا (ليوناردو) فحيوه ، وطلبوا منه ان يحكم في نقطة خلاف بينهم ، وكان هذا اللهو قد تفوق فيه (ليوناردو) ، وكان السؤال يتعلق بالشاعر (دانتي) وكان (ليوناردو) يعلم أن ميكلانجلو مغرم بهذا الشاعر ، فأشار اليه قائلا بلطف : « [يحسن بكم أن تسألوا (ميكلانجلو) ، فيشرح لكم الامر] .

واستشاط (ميكلانجلو) غضبا وبدلا من ان يتحقق ان العبارة كانت رقيقة ، وانها تحية صادقة من فنان عجوز الى فنان شاب لامع ، واذ ميكلانجلو يعتبرها اهانة فصاح :

ـ [اشرحها انت بنفسك يا من صنعت نموذجا لحصان برونزي لم يمكنك صبه ، فتوليت العمل عاجزا] ، وخيم الصمت الاخرس على الجميع ، وغادر (ميكلانجلو) المكان بعد ان اضاف :

ـ [وهؤلاء الميلانيون السذج قد عهدوا بعمل كهذا الى من هو مثلك ؟!] .

وقف (ليوناردو) عندها لحظة وقد احمر وجهه خجلا ثم سار في طريقه صامتا ، ولم يكتف (ميكلانجلو) بهذه الاهانة بل عزم على اضطهاد الفنان العجوز ، عندما طلبت الهيئة الحاكمة من (ليوناردو) تزيين غرفة الجلوس في المجلس بلوحة من الفريسك عن معركة (انجيارا) ، تحتل جانبا من الغرفة ، فطلب (ميكلانجلو) أن يكلف بتزيين الجانب المقابل ، وقبلت الهيئة عرضه ، لان (ليوناردو) كان بطيئا .

وشرع (ميكلانجلو) في موضوعه ، جماعة من الجند يستحمون وقد كشفت أجسادهم العارية عن عضلاتهم التي كان يجيد رسمها .

ومن الغريب أن (ليوناردو) اوفى بالتزامه وقدم مشروعه في الوقت الملائم ولقد كانت منافسة بين فنانين كبيرين أثارت كل أهل ميلانو وطلبة الفن ، من سيفوق على الثاني ؟!

وقد بدأ (ليوناردو) بخلط أنواع الطلاء ، وان اهم مشكلة تواجه فنان الفريسك هو اعداد السطح الذي سيرسم عليه اللوحة ، وهكذا أعد ليوناردو الجدار وكان لابد له من وضع شيء من البياض على الحجر ، الفرفة ، التي كانت رطبة بحيث يصعب الاحتفاظ بطلاء أو لون ، وكان عليه ان يغطي الرسم بمادة مثبتة بعد أن يفرغ .

واراد (ليوناردو) تجريب مواد جديدة ، وقد بحث عن مثبت قرأ عنه في أحد الكتب ، وقد جربه على الرسم المبدئي فوجده ملائما .

وكانت المشكلة هي أن المثبت كان يحتاج الى وقت طويل حتى يجف ، وفكر في طريقة لتسرع في التجفيف، فأشعل نارا في مكان مجاور ، وأغلق الغرفة فأدى ذلك على خير الوجوه .

ثم بدأ يعمل في (الافريسك) ، واستغرق عمله وقتا طويلا ، كما كانت تستغرق رسومه ، ورأى أهل فلورنسا أن هذا العمل من أفضل ما رسم (ليونادو)... رسم الجنود والاحصنة المتصارعة وبالالوان المتوهجة ، والتعميم الهندسي المتميز للعمل ، وعندما كان اقرب الى انجازه ، وكان فخورا بما فعل بقي شيء واحد يظل يضايقه ، وهو (المثبت) الذي سيستخدمه ، والذي ظل رطبا مدة طويلة ، وظل لزجا ، وهذا الامر خطير جدا ، لانه سوف يجذب التراب والحشرات ، ولهذا عمد الى اشعال نار ليجففه ، وانتظر أن يجف ، غير انه حدث شيء رهيب ... اذ أخذت الالوان تسيل حينما اقتربت النار منها ، وهكذا اختفى العمل الجبار وتحول الى مسخ ، وذهب (ليوناردو) ضحية رغبته في اكتشاف أشياء جديدة ، وحبه لتقديم تقنيات مختلفة عما هو مألوف ؟!

الموناليزا

وبينما كان منشغلا في رسم لوحة (انجيارا) ، بدأ في رسم لوحة لامرأة أثارت اهتمامه ، وذلك بعد أن رفض عدة نسوة ، انها لوحة (مونا ليزا دل جيوكوندو) زوجة تاجر ثري ، وظلت هذه اللوحة موضوعا شغل الناس لما تضمنته ، من عمق انساني في ابتسامتها ونظرتها ؟!

لقد فكر البعض في أنه كان على علاقة حب معها ؟

لكن لم تكن (مونا ليزا) امرأة خارقة الجمال ، ولم تكن على جانب من الذكاء ، أو مثيرة للاهتمام ، ومع ذلك أعطى (ليوناردو) عبرها عمله الخالد ؟!

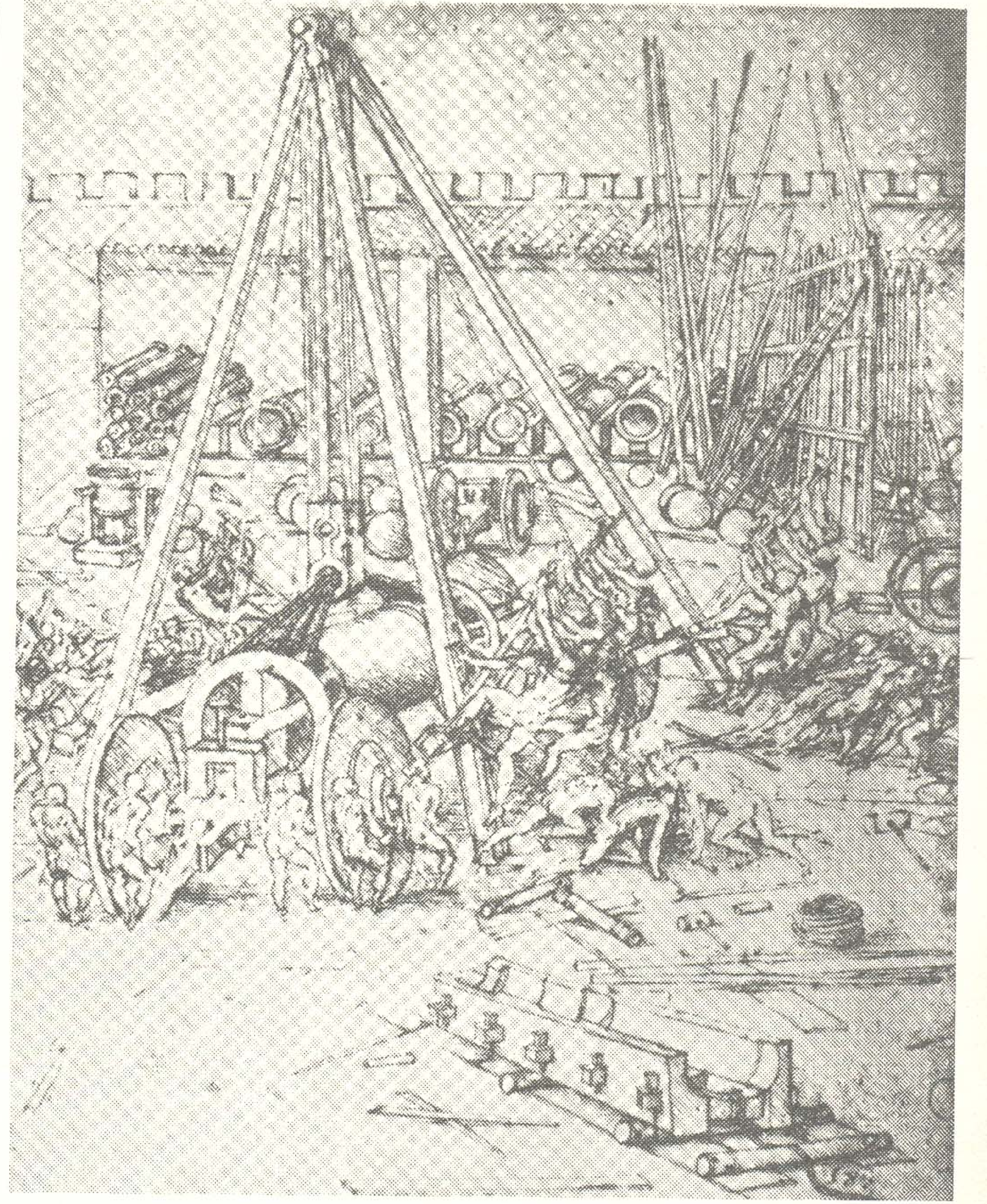
رسالة في الرسم ؟!

لقد تميز (ليوناردو) بين فناني عصر النهضة بانه كان يسعى الى وضع نظريات عن الفن ، ولهذا الف العديد من المقالات عن الفنون ، والعلوم ، ومات قبل أن ينشر ايا منها ، ولهذه الدراسات أهمية كبيرة لانها تطلعنا على النقد الفني في عصر النهضة ولسوف نقدم بعضهـا :

الفرق بين التصوير والنحت ؟!

ـ لم اجد أي فرق آخر بين التصوير والنحت ، اكثر من أن عمل النحات يسبب اعظم جهد بدني ، بينما عمل المصور يسبب أعظم جهد عقلي ويمكن أن تبرهن على حقيقة ، هذا لان النحات في نحته لتمثال من الرخام ، أو من حجر آخر يمكن أن يكون محتويا ، عليه أن ينزع الاجزاء غير اللازمة ، والزائدة بقوة ذراعية ، وطرقات مطرقته ، وهذا الامر آلي جدا ، ينضج عرقا كثيرا ، ووجهه مدهون ومعجون بمسحوق الرخام الذي يجعله كالخباز ، وتغطيه برايات دقيقة ، ويختلف المصور عنه اختلافا كبيرا لان المصور يجلس امام عمله في راحة تامة ، يرتدي أحسن بزة ويمسك بفرشاة صغيرة ، مغموسة في لون بهيج ، ويستمتع بالموسيقى ، أو صحبة رجال الادب ، الذين يقرأون له مختلف الاعمال الجميلة ، التي يمكن أن ينصت اليها في متعة عظيمة دون تدخل طرقات الازميل أو أية ضوضاء أخرى .

وأكثر من ذلك ، لان النحات حتى يتم عمله عليه أن يرسم تخطيطات كثيرة ، لكل شكل في الاستدارة



ليوناردو ... دراسة لمدفع حربي .

ليبدو جميلا وحسنا من كل جوانبه .

وحدود الشكل هذه تشتمل على نتوءات والانخفاضات متعبة بعضها في بعض ، ويمكن أن ترسم مضبوطة من مسافة الى أخرى .

وترى فيها التقعرات والمساقط رسما ظليليا تجاه الجو المحيط .

يقول النحات انه اذا نزع الكثير جدا فانه لا يمكنه أن يضيف مثلما يضيف المصور ، وعن هذا نجيب بأنه ينزع بالضبط ما يكفي ، وليس الكثير جدا ، فان ينزعه يرجع الى جهله ، او يجعله ينزع أقل مما يجب .

وذلك لان النحت اقل ذهنية من التصوير .

لقد مارست فن النحت بنفسي بدرجة ليست اقل من التصوير ، واشتغلت بأحدهما او بالآخر ، بالدرجة عينها ، فبامكاني - أن ابدي رأيا في الاثنين ، يعتمد النحت على أنوار معينة ، تأتي من الاعلى ، بينما تحمل اللوحة معها في كل مكان نورها وظلها الخاصين بها ، لذلك فالنور والظل جوهريان في النحت ، وبهذا الخصوص فان النحات ، تعاونه طبيعة النحت الخاصة ، التي تنتج ما يلائمها .

ولكن المصور يبتدع الانوار صناعيا في مواضع ، والنحات لا يستطيع أن يترجم الاختلاف في الطبائع المتنوعة للالوان ، التصوير لا يفشل في أن يفعل هذا بأية خصوصية ، ولا يبدو أن خطوط البعد عند النحاتين ، صادقة بأية وجه وتلك التي للمصورين ، يمكن أن تبدو ممتدة مئات الاميال فيما وراء العمل نفسه وأن تأثيرات المنظور الجوي خارجة عن مجال عمل النحاتين ، فانه لا يمكنهم أن يمثلوا لا الاجسام الشفافة ، ولا الاجسام المضيئة ، ولا زوايا الانعكاس ولا الاجسام المتألقة كالمرايا وما أشبهه من اشياء ذات سطوح لامعة ، ولا الضباب ولا الجو المعتم ولا أشياء منتهية .

التصوير والشعر

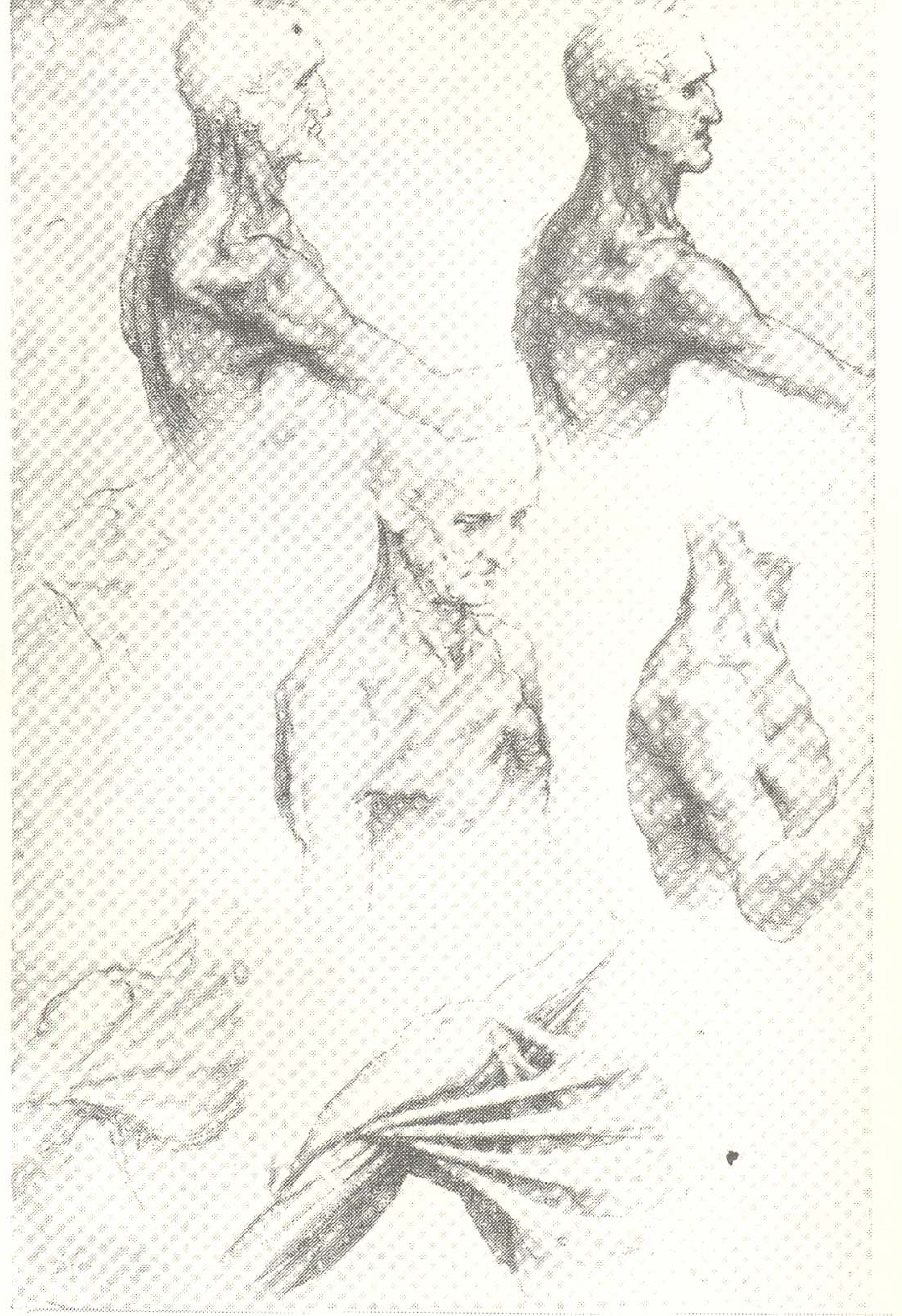
الشعر يبز التصوير في عرضه الالفاظ ، والتصوير يسمو على الشعر في ابرازه الحقائق ، ولهذا السبب فانني أحكم للتصوير على الشعر بالسمو .

فاذا كان الشعر يعالج الفلسفة الاخلاقية فان التصوير يهمه أمر الفلسفة الطبيعية ، واذا كان احدهما يصف أعمال العقل ، فان الثاني ينظر فيم يؤثره العقل ، حركات الجسم ..

كيف تدرس الفن ؟!

- « أولا ادرس العلم : ثم اتبع التمرين المؤسس على العلم ؟ فالمصور الذي يرسم بالتمرين ، وحكم العين ، دون استخدام العقل ، يشبه المرآة التي توجد ثانية ، في داخلها الموضوعات جميعها المصفوفة تجاهها ، دون معرفة عين الشيء .

وينبغي على الشاب أن يتعلم البعد ، وتناسب الاشياء جميعها ، ثم يتعلم على يد استاذ جيد ليعود نفسه على الاطراف الجيدة ، ثم من الطبيعة ، ليستوثق لنفسه العلة التي من أجلها تعلم واتعلم .. ينبغي أن يدرس على أعمال مختلف الاساتذة وأن يجعلها عادة له ، ويتمرن ويعمل لفنه ، بدلا من تقليد المصورين .



ليوناردو .... دراسات تشريحية .

أقول للمصورين ألا يقلدوا ـ أبدا ـ أساليب المصورين الآخرين ، لانهم اذ يفعلوا ذلك سيدعون أحفاد الطبيعة ، لاأبناءها ، للمدى الذي يهتمون فيه بالفن .

لانه ما دامت الاشياء الطبيعية غزيرة جدا ، فانه من الافضل الرجوع الى الطبيعة ، نفسها ، دون الاساتذة الذين تعلموا عن الطبيعة ، أقول هذا ليس للذين يرغبون في كسب الفن للفن ، ولكن لاولئك الذين المريدين للشهرة والمجد .

أول ما يطلب من التصوير هو وجوب أن تكون الاجسام المصورة ناتئة ، وان المناظر التي تحيط بها ، مع تأثيرات البعد ... ينبغي ظهورها داخلة في السطح الذي تبرز منه بوسيلة أجزاء البعد الثالث ، وأعني تصغير دقائق شكل الاجسام ، وتصغيرها في الحجم وتصغيرها باللون .

وما يطلب ثانيا من التصوير أن الافعال ينبغي أن تكون ملائمة وذات تنوع في الاشكال ، حتى لا يبدو الاناس جميعا كما لو أنهم أخوة .

ـ ينبغي على المصور أن يعرف التشريح ، وهذا أمر ضروري ـ ليستطيع أن يشكل الاعضاء بدقة في المواقع والافعال التي يمكن أن يمثلها في العري ، أن يعرف تشريح الاوتار العضلية ، لكي يدرك ، في مختلف الحركات والنبضات أي وتر ، أو عضل هو السبب ، في كل حركة وليجعل تلك فحسب هي البارزة .

ـ [على المصور الجيد أن يصور شيئين رئيسيين أعني الرجل ، وعمل عقل الرجل ، والاول سهل ، والثاني صعب ، لانه ينبغي أن يمثل من خلال اشارات وحركات الاطراف ، ويستحسن أن تتعلم من الاخرس الذي يجعها أكثر وضوحا من أي نوع من آخر من الاشكال] .

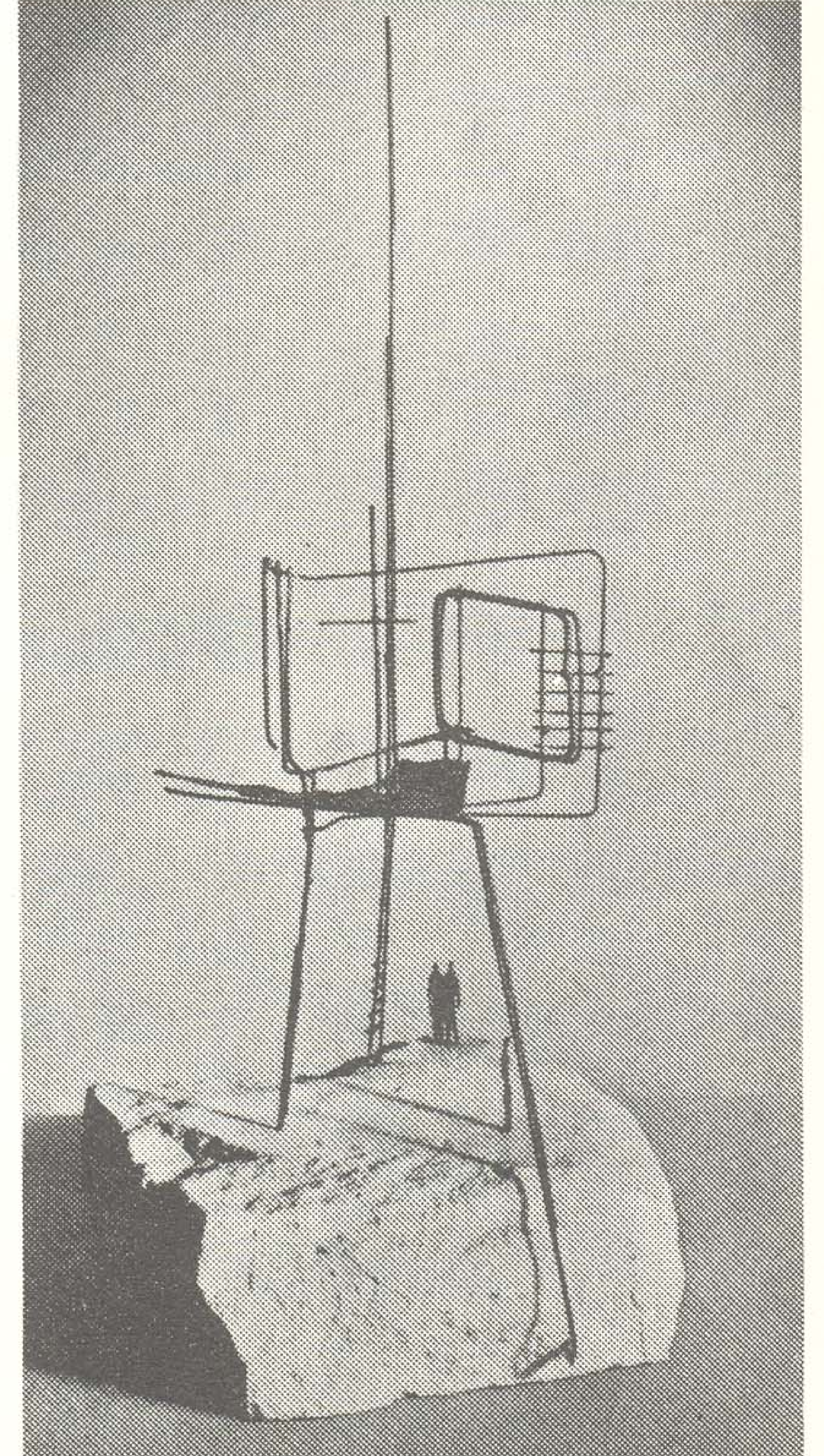
الفن بين الواقع والأحكام المسبقة

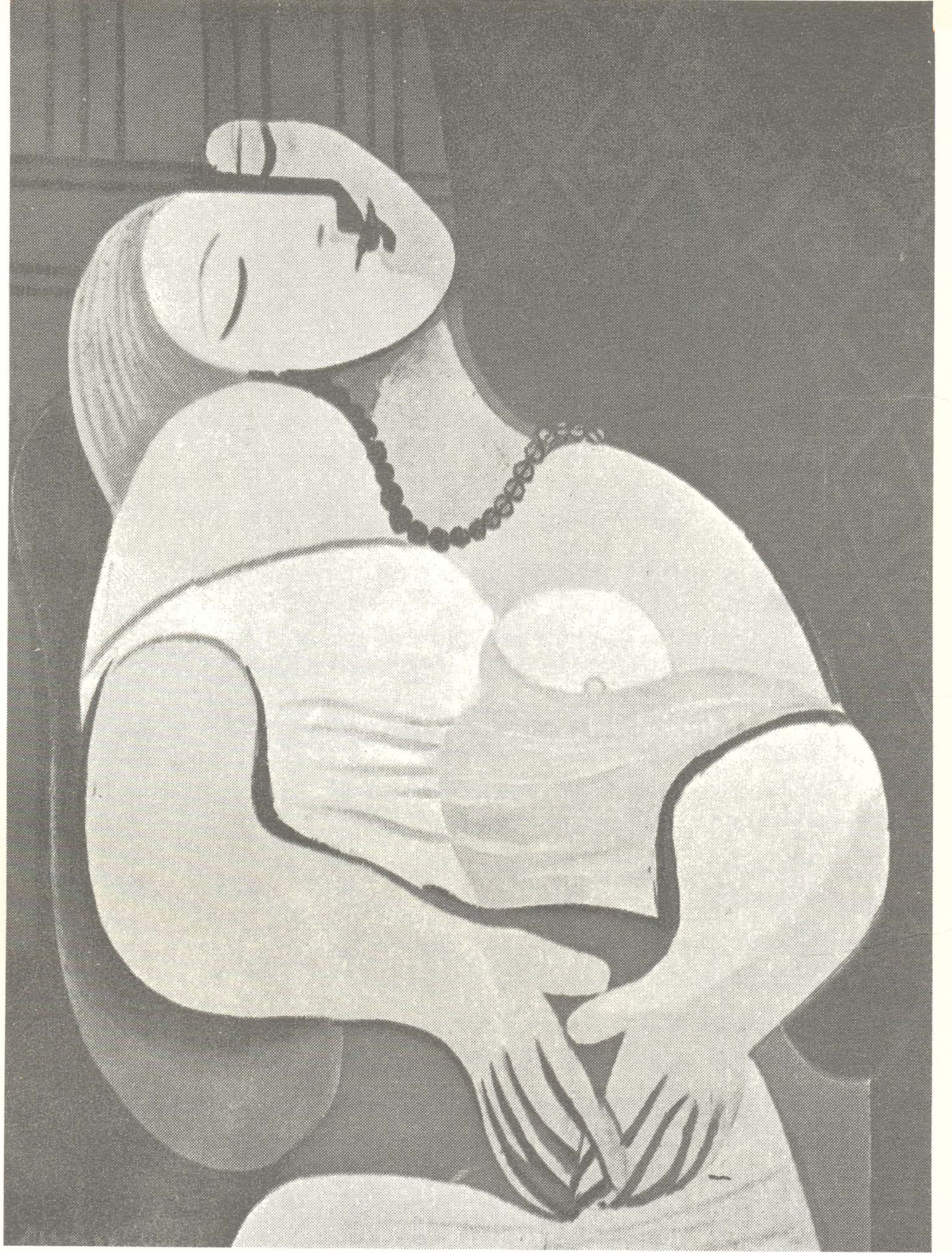
بقلم: رونيه برجيه
ترجمة: فائق دحدوح

لنصدق القول : ما أن يبتعد التمثال أو اللوحة عن الواقع حتى يثور فينا شيء ما ، سواء كنا من المعجبين بالعمل أو الساخطين عليه ، ومن حقنا أن نتساءل ، عندما تمنح هيئة التحكيم الدولية جائزة النحت الاولى للفنان (ريغ بطلر) لمشروعه : نصب للجندي المجهول ، ان كان اعضاء اللجنة يسخرون منا !؟ فنحن نكتشف ، بدلا من السجين المنتظر ، مشنقة فارغة قال عنها احد اعضاء اللجنة : [شكل غامض بما فيه الكفاية ، يجتمع فيه السجن والمشنقة والصليب والمقصلة .] ، حتى أن ما اكده المؤلف نفسه : [ان فراغ الارضية يخدم التعبير وان اداة تنفيذ الاعدام أفضل من الاعدام نفسه] لا يزيدنا الا شكوكا وريبة .

ومع ذلك فلنحاول أن ننظر في الامر مليا قبل أن نقذف بأحكامنا ، ولنتساءل قبل أي شيء آخر : ترى ما هو الواقع الذي نلجأ اليه لكي نصدر أحكامنا ؟ إن الامر كما يبدو غاية في البساطة ولا يداخله اي تعقيد : انها صورة الكائنات والاشياء كما تقدمها لنا حواسنا وعادات فكرنا ، ولنعترف اننا لا نختلف كثيرا في حكمنا على صورة ضوئية : فالانسان يتبدل مع الزمن ، والثمرة مع الفصول ، إلا اننا نقف موقفا حازما ودقيقا حيال التشبيه ، انهم يعرضون علينا لوحة نصفية لامرأة جالسة ولا احد يعرف على أي شيء تستند ، ولا يخفى على الكثيرين ما نبذل من جهد لنذلل ما نصادفه من صعاب عندما نقف امام عمل من اعمال (بيكاسو) الذي يصد منا بمسوخه التي يستهجنها كل عقل سليم ، فهل من الضروري أن نعرف باسهاب الواقع الذي أعلناه ! ؟

مشروع نصب تذكاري للجندي المجهول ..... ريغ بتلر .





لوحة فتاة ... للفنان بيكاسو

بما أن هذا الواقع يبدو خليقا بالفن فاليه سنحاول إرجاع الفن بوصفه نموذجا له ، والفنان الذي يستخف بالواقع ويزدريه يثير على الفور شكوكنا ـ [ـ لماذا بحق الشيطان يصور غير ما يراه ؟] ففي كل معرض للفن الحديث ترتسم على وجوه الاكثرية ، على الاقل ، علائم التعجب والحيرة ، وبما أنه يصعب على المشاهد أن يقبل عملا لا مبرر له ينتهي دائما الى القول : لا بد وأن للفنانين نوايا خبيثة إن لم تكن شريرة ، وإن هم ثابروا على طرق هذا السبيل ، فانهم يستحقون بالاضافة الى ابتسامة ساخرة (وهي لا تكلفنا شيئا) التحذير والتوبيخ ؟! حتى أن الكثيرين تأخذهم الحمية فيطالبون بالثأر ومجازاتهم بالمثل ! ... آه ! ، تصدر عن البعض أسفا لانهم لم يولدوا في زمن زكسس الذي ، كما يقول الاقدمون ، كان يصور العنب بواقعية تجذب الطير وتخدعه وتذهب الحكاية مؤكدة : [كانت العصافير تتدافع ساعية اليها لتنقرها] .. يا للحنين المحمل بالدلالة ! فالفنان البارع في نظرهم هو الفنان الذي يقتصر على النقل الامين للطبيعة ، ويبلغ الفن ذروة كماله عندما يتمتع العمل الفني بأقصى درجات سلطان الايهام والخداع ، وما على الجمهور الواثق بمعياره الاكيد الا أن يقارن ليصدر حكمه دون أن يخشى الوقوع في الخطأ ودون أن ينتظر تصديق العصافير لرأيه



تفصيل من كنيسة السكستين (ميكلانجلو)



تفصيل من كنيسة السكستين (ميكلانجلو)

واقراره ، ما عليه الا أن يقيس تأثير هذا الوهم الخداع على نفسـه .

لماذا نأخذ هذه الرغبة باستخفاف ؟ مع أنها تشهد على أن القسم الاعظم من الجمهور بحاجة صادقة الى أن يفهم الامر بروية ، إن دل هذا على شيء فانما يدل على أن الجمهور لا يخشى أن يكون مخدوعا بل ينحصر كل همه في أن يدل حكمه على وعي واحساس سليمين ، ولا يحق لنا أن نلومه لتمسكه بالاهم (وهذا ما يفوتنا غالبا) [أن يكون المرء صادقا مع نفسه وعلى وفاق مع ذاتـه] .

ترى هل لهذا الوعي السليم وجود ؟ عندما نتساءل حول أعمال الماضي ونتفحصها ، تدعمنا قناعة أن لا بد للفن أن يكون مطابقا للواقع ، لا تفوتنا ملاحظة أن عددا كبيرا منها ، مع إحترامنا لها ، لا يتطابق مع الواقع تمام المطابقة ، واذا أبدى كثير من المشاهدين إعجابا بلوحة تشيزري [الدفن] لبان لهم على الفور ، بمساعدة الخبرة ، أن في لوحة لرافائيلو أو لميكل آنجلو شيئا ما آخر ! وان دخلنا كنيسة السيستين لاول مرة ألا يتملكنا انفعال لا نظير له بحضور جمهور العمالقة المهيمنين على القبة ! ؟ويا للذهول الذي يسيطر علينا عند مشاهدتنا ، على الجدار في العمق ، يوم القيامة يقرع نواقيسه المأتمية فوق رؤوس المعذبين !

وهكذا يتبدى لنا ، شيئا فشيئا ، ان لم يكن من الوهلة الاولى إحساس أن الفن لا يقتصر على نسخ الواقع ، وتسجيله بل يمكن ان يكون شيئا آخر ومن حقه أن يكون شيئا آخر .

ولنتابع التساؤل ، وها هي الشكوك الغريبة تظهر امامنا : ـ [الم نكن متسرعين في إصدار احكامنا ؟ عندما يعرض علينا (موديلياني) في اللوحة النصفية (ليوبولد زبوروفسكي) ، بجسمه النحيل الذي لا يتوقف عن الامتداد والتطاول ، وبأكتافه ورقبته على شكل قارورة ، ألم يفعل ذلك بهدف ارباكنا ، وبلبلتنا ؟ وهل نحن واثقون الثقة نفسها ، ان في مقدور كل من براك وبيكاسو وماتيس وليجيه ، الذين هم بشر مثلنا ، قضاء حياتهم بل كل لحظة من أيامهم لانتاج أعمال لا غاية لها الا اثارة الاستنكار ؟ ولنتصور ما يلزم هذا الامر من صبر وأناة وجهد ! فلماذا إذن ؟ أمن أجل نجاح يخلو من ايمانهم وثقتهم ! بالطبع لا ، وعليه فان

خطتنا تلك لا جدوى منها ولا طائل .

وها نحن نتساءل والشكوك تتقاذفنا – [إن كان الجمهور الذي قيل عنه باستخفاف أنه « يمشي » ولا يحق له ذلك ، قد مشى فعلا ، بينما نحن نراوح في مكاننا لا نحرك ساكنا !] ، أن يكون المرء على وفاق مع نفسه، وهذا الامر بدهي.. ولكن المهم أن يكون على وفاق الاشياء من حوله ، ها هو حسنا السليم يعود ليسأل :

– هل الفن نسخة عن الواقع ؟ هل يمكن أن يكونه ؟ هل من حقنا أن نصدر حكمنا على العمل الفني اعتمادا على محاكاته للواقع ؟ فليس من انسان وفيه قسط من الاستقامة ، يقبل بالشك ويرضخ له .

... يثور معظم الناس على الفن الذي يبلبلهم ويثير حيرتهم ، ومع ذلك بمقدورنا أن نلاحظ أنه لا تستوي في ذلك الفنون جميعها ، قد نختلف في الرأي حول شكل بناء ما ، إلا أن أحدا منا لم يسع قط الى إنتقاد المعمار بحجة أن [ذلك ليس شبيها ب] ، والامر غاية في البساطة ذلك أن البيوت الطبيعية لا وجود لها ، لانها جميعا من صنع الانسان ، فمسألة المحاكاة بالنسبة للعمارة (من الحري بنا الا ننسى ذلك مطلقا) ، لا وجود لها ، وإن مطلبنا باعادة الفن الى الواقع مطلب غير طبيعي ، وفي حوذتنا من الامثلة ما يكفي : نحن نتقبل طوعا ، اناءا وميدالية تزينهما رسوم حيوانات مؤسلبة وهذا أمر بدهي ، الا أننا قد نسخط لدى مشاهدتنا لمشبك قد يكون قالبا للنحلة التي يمثلها ، إن السجاد والخزف والفنون التزينية عموما لا تقتضي البحث عما يقابلها في الطبيعة ، يبدو أن المتعة التي نحصل عليها لدى مشاهدتنا لاشكال الاواني ومواد الاقمشة ورسوم السجاد ، كافية في حد ذاتها ، ولا يعني هذا اننا ننظر الى تلك الاشياء نظرة استخفاف بل على العكس من ذلك فنحن نتعلق بها ، ونرغب فيها لاننا نجدها جميلة ، كما أن نسبها الى الفنون التي ندعوها ب (الفنون الدنيا) لا ينال من قيمتها ولا من مكانتها ، والحال نفسها بالنسبة للعمارة فلم يخطر ببالنا أن نطالب بنماذج طبيعية ، كما أننا نمتنع عن اللجوء الى النماذج الطبيعية ، رغم وجودها اذا ما تعلق الامر بالفنون التزينية ، وعليه نكون قد تبنينا حيالها موقفا آخر يختلف عن الموقف الذي تبنيناه حيال النحت والتصوير ، وكما يبدو فليس ثمة ما يلزمنا بالفعل بالعودة الى الواقع ، لكي نصدر أحكامنا ، وعليه فقد بات لزاما علينا أن نضيف الى مجموع الاسئلة التي طرحناها قبل قليل ما يلي : – كيف حدث وسلكنا حيالها سلوكا مختلفا ؟ كيف حدث وطالبناها بأمور كهذه بينما أغفلنا هذه الاسئلة ولم نفكر فيها قط اذا ما تعلق الامر بالعمارة والفنون التزيينية ؟

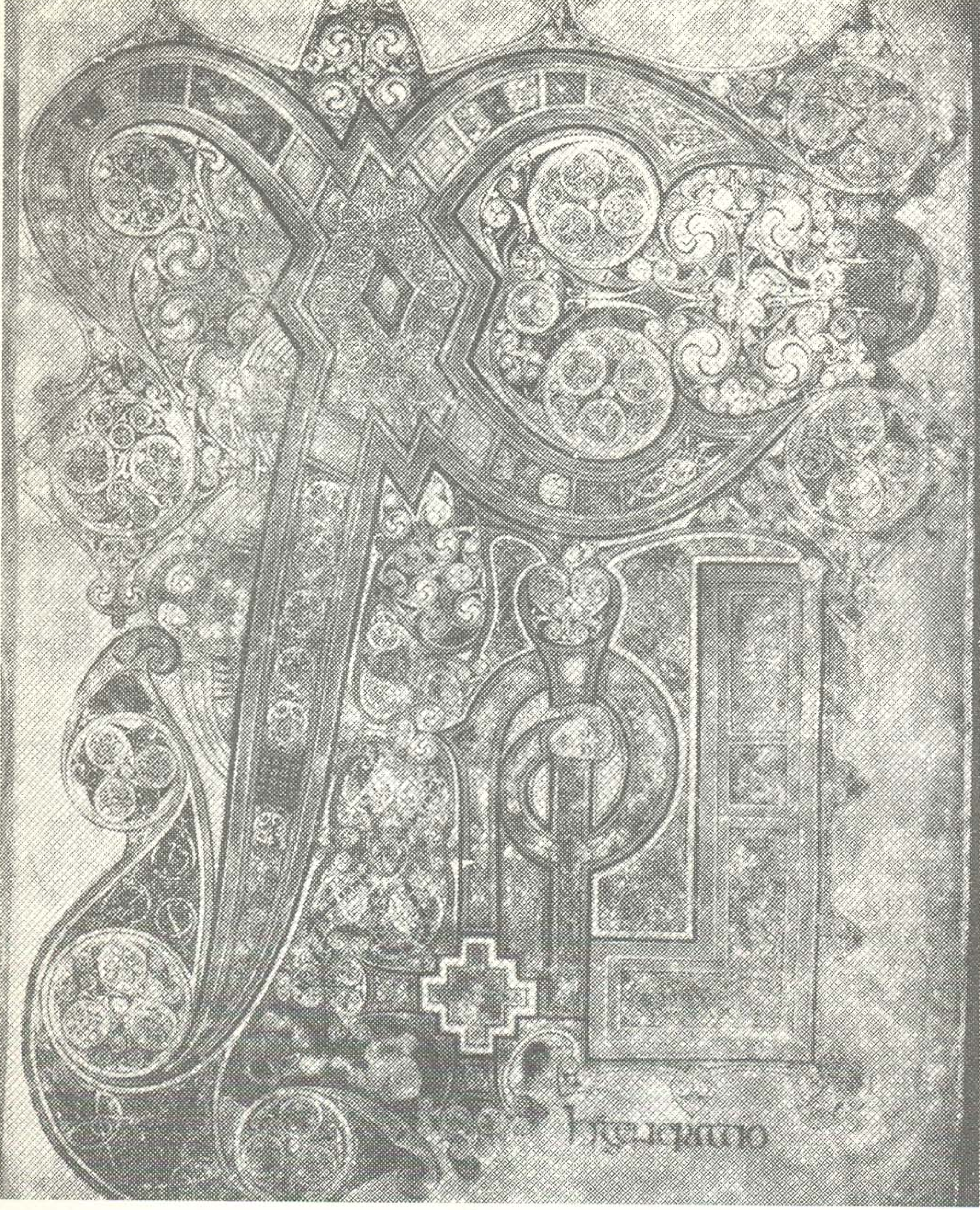
وإذا ما عدنا الى التاريخ لا نلبث أن نكتشف ، خلافا لكل توقع ، أن الانسان لم يطالب قط النحت والتصوير بأن يكونا مرآة تعكس الواقع ، فقد جاء هذا المطلب حديثا وبدا على وجه التقريب ، منذ عصر النهضة ، ولكن ماذا تشكل الاعوام الخمسمائة المنصرمة بمقارنتها مع آلاف السنين التي ما انفك الفن خلالها ينزع ، على الدوام ، الى الانسان ، ليس الى صورته الفانية ، وانما الى صورته التي تغدو الازهار الغريبة من خلالها محملة بسحر الدين الذي يغذي مخيلته ، كما تشهد على ذلك تلك الصحيفة التي يبدو المسيح ، المغلف بزخارف قاسية لا ترحم أكثر منه مصلوبا ، يمد ذراعيه العاجزتين فوق ساقيه المشلولتين، وكأن عبقرية الفنان أبت الا أن تنسج له بغزارة الخطوط المضفورة أغرب السجون وأندرها ! ولا نعتقدن أبدا أن المقصود بتلك الضفائر زهرة هائلة وعجيبة ، لان الفن السلتي الايرلندي برمته ينفرد برؤاه التي تحيك الخط وتنسجه دونما انقطاع على شكل تحويرات لا نهاية لها ، فنراه تارة يلتوي وطورا ينضفر ومن ثم يتوق للولادة من تلقاء نفسه ليعود في النهاية ، وينحني اي ان الخطوط تحل في النهاية محل الرمز الذي أزمعت أن تخدمه في البداية .



تفصيل آخر من كنيسة السكستين (ميكلانجلو) .



حربية فتاة ... للفنان موديلياني



زخارف من الفن السلتي .

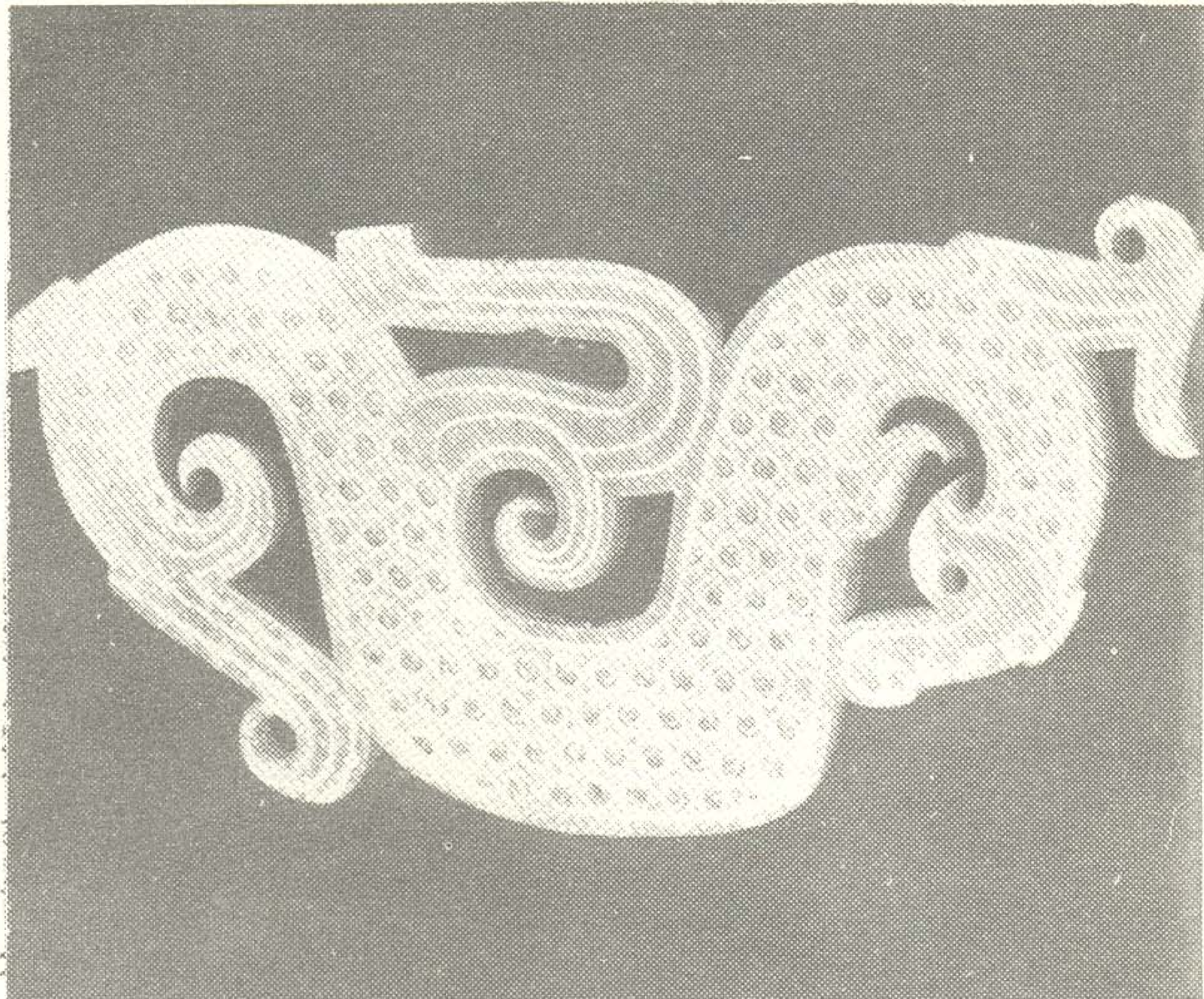
ما بسطت العبقرية المصرية حمايتها واستبدادها المخصب على امتداد آلاف من السنين لتصنع من تصويرها للانسان مخلوقا يقف وحيدا تحت رحمة الفصول والزمن والموت ، وانما لتصنع صورة ظلية سريعة أو دعت فيها وضوح الرسم وديمومة الحجر ، فرسمت العين والكتفين من أمام ، والوجه والساقين من الجانب ، وأظهرت من الحوض معظمه (ثلاثة أرباعه) ملخصة الانسان والآلهة في جسد يمثل تحديا صارخا للواقع .

فسواء دام الفن السلتي الايرلندي زمنا والفن المصري أزمانا فكلاهما لا يخضع للتقليد ، فمن تخوم آسيا الى تخوم جزيرة الفصح ومن رسوم الكهوف ، الى رسوم تاقان الجدارية ، وكافة أعمال الحضارات الاخرى تؤكد وجهة النظر هذه .

بالطبع أن بين الحرز الزنجي وأحد أعمال رفائيلو اختلافا بينا وباعتبار أنهما ليسا نتاج التقليد والمحاكاة فمن المؤكد أن في كليهما شيئا مشتركا بينهما ، فان نحن قبلنا بالرسم الجداري لرافائيلو ورفضنا الحرز الافريقي بحجة ان الاول يذكرنا بالواقع أكثر من الثاني فكيف يغيب عنا أننا قد أسأنا للغاية في استخدام حسنا السليم الذي ألفناه جيدا .

فيما مضى لم يكن أمرا بذي بال أن يكون العمل الفني على مثال الواقع وانما المهم أن يذكرنا به ليس الا ، وفي قبولنا لهذه النقطة انتهاء للثقة التي اعتقدنا اننا فزنا بها من موقفنا هذا ، ولن نال جهدا للدفاع عن انفسنا حيال ذلك ، فنحن لا نرغب في الانخراط بالمغامرة التي يدعونا الفن اليها ، لاننا إن أذعنا قليلا ، بينما نتخوف سرا ، فسوف يكون لاسوأ ما في معاصرينا من غرابة وشطط الحق في الفوز باعجابنا ! وبصريح العبارة ألا يعود القسم الاعظم من ايثارنا الذي نظهره عادة للفن التقليدي الى خشيتنا أن نلقى أنفسنا وقد دفع بنا الفن حديثا الى مناطق لا بد أنا فيها ضائعون ؟ فان كان صحيحا ، والحال هذه ، أن الفن لا يمت للواقع بصلة ، لا من قريب ولا من بعيد فان من الخطأ كل الخطأ ان نعتقد أن الابتعاد عن الواقع نهائيا سيؤدي ــ دون ريب ــ الى ولادة أعمال فنية فالمشكلة ليست هنا ؟

يكفي ما أسلفناه لنكتشف أن للتاريخ بدءا من عصر النهضة (من القرن الخامس عشر حتى ولادة الفن الحديث ــ أواخر القرن التاسع عشر على وجه التحديد ــ) الاسهام الاكبر في زيادة سوء الفهم وتعاظمه ، فباكتشاف المنظور أولا ، الذي فتح اللوحة



الدراجون المصنوع في الصين .



البستانية الحسناء ... لرفائيل .

كما النافذة ودفع بعالم الظواهر ليرتسم بكامله على القماش محولا العمل التشكيلي الى (منظور) ، وبالحاح الجسد الانساني ، ثانيا ، على الحجم والكثافة حتى درجة الايهام باللحم ، بالاضافة الى ما ساهم به الضوء والهواء ولعب الظلال ، صيغ الواقع بطريقة مثيرة للدهشة حتى أن الموناليزا ، ذات الابتسامة الذائعة الصيت والمغشاة بسحر الحلم ، قد غدت اكثر من رمز انها الشراك بعينه ، فليس عجيبا أن يقع به الكثير من الرسامين والنحاتين !

لم يدعن أي من فناني عصر النهضة ، لا قبل رافائيلو ولا بعده ، الى الاغراء ، ونحن لسنا بحاجة الى طول فحص وتدقيق لندرك أن وجوه (بييرو ديللا فرانشكا) التي يسهل تحديد هويتها ومعرفتها لا تمت الى الواقع الا بصلة جد واهية ، فسواء كان اسم العجوز الناحل آدم ، وهذا الرجل القوي شيت ، وتلك المرأة الواهنة (حواء) فهذا أمر لا يهمنا أهمية التنسيق الصارم الذي يجمعهم ، على الرغم من المأساة التي تتجسد فيهم . الجسد الانساني هنا وسيلة ليس الا استخدمها الفنان لتنظيم باليه — رقصة — بارعة تنعم [العين الداخلية] لمرأى ما ترفضه العين الاخرى . الحركة والايقاع والتناغم والعاب الفن السرية ، منطق سام ستسهم به العين عما قريب من أجل نشوتها الخاصة ، فعلى الرغم من استخدام المنظور وارتباط الجسم الانساني بالحجم انصب هم الفنان الاول على تنظيم هذه العناصر وتوظيفها لغايات جمالية بحته ، فاذا ما بدا فن عصر النهضة أحيانا قريبا من المدرسة الطبيعية ، ومتاخما لها ، فلم يك ذلك الا لماما ، لانه فن لم يسلم قياده لها قط .

ويعود الى هذا المذهب الطبيعي ، الذي أسسه (أوتشيللو) و (مازاتشيو) و (بييرو ديللا فرانشسكا) و (ليوناردو) و (رافائيلو) و (ميكل آنجلو) (والذي لا يمكن ان ننكر انه واحد من أرقى أشكال الفن) يعود سوء الفهم الذي نعاني اليوم من تبعاته الضارة : فمن جهة أولى ، شرع عدد من الفنانين في تقليد الواقع



ميكلانجلو ... لوحة الدفن



رفائيل ... لوحة المادونا دل براتو .

ومضاهاته ، معتقدين أنهم يسيرون على هدي السلف ، ودفعوا باقتدائهم خطوة نحو التغيير ، ومن جهة ثانية ، ما لبث الجمهور الذي ضللته إقدامات الفنانين المتجددة دوما (والتي وافق عليها وصفق لها) أن قبل ومن ثم ألح أن يخضع الفن لها ، ربما اعتقد الناس للمرة الاولى في التاريخ أن محاكاة الواقع وتقليده هدف الفن وغايته . وتتالت السطحية ، وترسخت التقليدية وقام تجار اللوحات المنسوخة بالباقي فظهرت الاحكام المسبقة ، واحتلت مكانها ، وتهافت الجمهور بحجة تمجيد (ليوناردو) و (رافائيلو) على أعمال الفاشلين من أمثال غويدو ريني وبونات وعلى أسوأ نتاج سان سولبيس أو (الفن الرسمي) ...

إن اللبس لسم نافذ حتى أن فن عصر النهضة قد عاني منه ، فقد ظن البعض ، بحسن نية ، أن في النحت الاغريقي الروماني وحده يكمن سر الجمال ، وأن مصدر تمجيده والتغني به لا يعود الى كونه افصاحا عن العبقرية الانسانية المتميزة بل لانه تأكيد على انتصار الواقع ، وهذا لعمري خطأ جسيم بدأنا نتخلص منه على الرغم من انتشاره الواسع وخطر نفوذه . ومع ذلك ما علينا الا أن نقارن بين تمثال اغريقي وصورة ضوئية لاحد الرياضيين حتى ندرك ما بينهما من اختلاف ، ومن طريق التجربة نلاحظ عدم تطابق أي تمثال مع نموذجه ، وعليه فان الحجة التي يزعمون أنهم جاؤوا بها اعتمادا على فن عصر النهضة ، أو الفن الاغريقي الروماني لا تعدو مجرد حجة واهية غالبا ما يتذرعون بها لدفع الخطأ عنهم وتأكيد ما يزعمون .

ولنضع النقاط على الحروف ، بدا الفن على مدى قرون طوال يتذبذب ما بين الواقعية واللا واقعية ، الا انه ، وباحساس غامض بالطبيعة ، تجنب اجتياز حدود هذه أو تلك . فان هو رضخ للتقليد والمحاكاة خرج باهتا لا لون له وان استسلم للا واقع جاء منحلا ركيكا. ولا يستثنى من هذا القانون فن عصر النهضة الطبيعي.

وعليه فان التاريخ يضعنا وجها لوجه أمام واقعه : ان الفن ما تطابق قط مع الواقع حسب المفهوم الذي



بيير دي لا فرانسيسكا : المنظور الدقيق في اللوحة في عصر النهضة



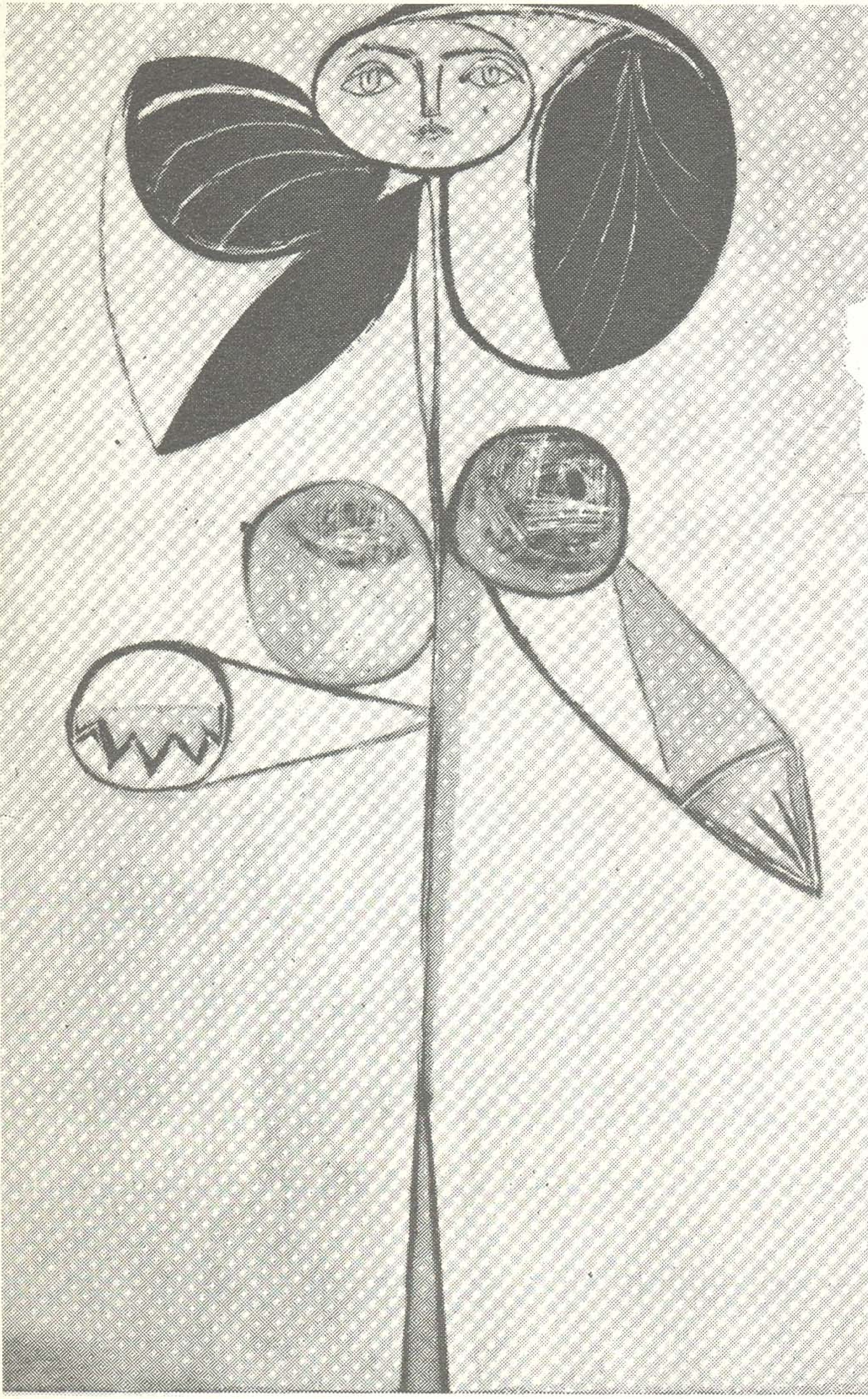
انغر .... مدام ريڤيير

حدده الحس العام ، الا اننا حيال هذه الواقعة نضع واقعة أخرى معارضة لها ! إن الاعمال التي تبتعد عن الواقع تدفعنا لمقاومتها والامتناع عنها ، وسواء لم يشعر الازتيكيون (سكان نزلوا المكسيك قديما) والكلدانيون والمصريون والصينيون بالمعضلة نفسها فهذا لا يغير من الامر شيئا ، المهم بالنسبة لنا ما نشعر به ، ومشكلتنا هي التي تشغلنا دون غيرنا ، وباختصار نحن بحاجة الى حجج وبراهين اكثر من حاجتنا لوقائع ، كما أننا لا نكابر بعناد بل نلتمس الاستنارة إن لم نفز بالاقتناع كل الاقتناع .

وعليه فاننا ندرك جيدا أن ردود أفعالنا حيال عمل يعود الى احدى الحضارات تختلف عن ردود أفعالنا حيال عمل فني فردي منعزل ، فان كان مشروع نصب ريغ بطلر (المنوه عنه سابقا) قد أربكنا وأثار حنقنا ، فذلك لان غاية الفنان تبدو لنا مجانية لا طائل منها ويتعذر علينا ادراك معنى عمله ومغزاه ، وان دخلنا ، بالمقابل ، الى أحد المتاحف ـ اللوفر على سبيل المثال ـ وأمعنا النظر في ما أنتجته الحضارة المصرية القديمة ، لا نلبث أن ندرك مأخوذين ما تبرزه من وحدة ، فعلى الرغم من التباينات التي تزخر بها نشعر أن شيئا ما يربط هذه الاعمال فيما بينها وأن (ذهنية) محددة تصدر عنها ، وهكذا يتولد فينا ـ شيئا فشيئا إحساس بأن جميع هذه الاعمال الموزعة على امتداد آلاف السنين تؤكد هويتها بخصائص تعود اليها دون غيرها تلك الخصائص التي لم تأت اليها اعتباطا من طريق الصدفة ولم تكن وليدة لتعسف الفنانين ... فاذا ما كف هؤلاء الفنانون عن تمثيل الانسان بوساطة



غوغان ... الامومة



امرأة - وورود ... لبيكاسو .

قواعد خلصته من الواقع لبدا لنا ، اكثر فأكثر ، أثر التفكير الشائع والتصميم المحدد والقصد المدرك ، ان ثمة فكرة لا تلبث أن تفرض نفسها هنا ، وهي ان لهذه القواعد المتبعة ، البعيدة عن أن تكون مجانية ، معنى ما ، يا لهذا التجلي الهام ! ففي اللحظة التي ندرك فيها أن للتعبير ما يبرره نكف عن اتخاذ موقف الرفض الذي كنا قد تبنيناه ونكف أيضا عن المطالبة بالواقع ، ليكون للفن أنموذجا ولنا معيارا ، وعلى الحال تظهر الاعمال الفنية امامنا بمظهر جديد ، فلم تعد تبدو مجانية ، وان تحولت فيها صورة الانسان وتغيرت صورة الطبيعة ايضا ، وستغدو مشروعيتها ، بملء اراداتنا وبكامل صفائنا الذهني ، شغلنا الشاغل ومصدر اهتمامنا ، وان أراد الفنان في هذه الاعمال عكس ما نراه نحن فيها فسوف لن يصدمنا ويثير ريبتنا ، وان ما أراد ترسيخه يبدو لنا استجابة ليقين داخلي لا يقل قيمة عن اليقين الذي تشهد عليه عاداتنا وأحاسيسنا ، فلم تعد التماثيل الافريقية تصدمنا اليوم كما كانت تصدمنا بالامس ولم تعد مجرد تمثيل أخرق أو ساخر للواقع ، ففي أعمق أعماقنا يستيقظ اليوم احترام وتقدير لكل ما أنتجته أساطير (ميثوس) كل الشعوب ، وان نحن لم نؤمن قط بجلجامش أو بحوروس أو بزوس ، فاننا لا نملك الا أن نرد اليهم هذا الحق : انهم كانوا ، على مدى قرون طوال ، وللعديد العديد من البشر ، صورة هذا العالم ومثاله ، الحقيقة المطلقة التي تلهم العالم وتنيره .

لقد أصبح معلوما لدينا الآن ان ليس بالامكان اختصار مشكلة الفن في عبارات قليلة كما بدا لنا في بداية هذا البحث ، فليس الواقع الذي تدركه حواسنا ،



امرأة تستحم ... للفنان رونوار .

والواقع الذي يعرفه الحس العام بالواقع الذي يهمنا دون غيره ، ومهما بلغ هذا الواقع من العمق فان واقع الاساطير يفوقه أهمية ، وما أن نعي ذلك حتى نكف عن مطالبة الفنانين بالخضوع للمحاكاة ، ومع ذلك فالى واقع أسمى يتوق هؤلاء والى هذا الواقع ومن خلال هذه الاعمال ، مدعوون نحن بدورنا لان نصبو ونتطلع.

ترى ما هو موقفنا ، نحن أبناء القرن العشرين ، بحضرة فن يكتمل أمام أنظارنا ؟ هذا ما يجب أن نتحرى عنه جيدا ، اذ لم يعد للميثولوجيا ، التي كانت فيما مضى الناظم والمنسق للمجتمع والراسخة فيه وجود اليوم ، أو أن لها بالاحرى امتدادات جد واهية ، الغريب في الامر أن الفنانين اليوم لا يستغنون عنها مهما كلف الامر ، وعصرنا هذا لا يقل في تعداد أساطيره عن العصور الغابرة — يقال أن في باريس وحدها خمسين ألفا منها !! — ترى هل بمقدور الفنانين الاكتفاء ببعث الحياة في ماض يحتضر ؟ وهل بامكاننا نحن أن نقنع في ان العديد من هؤلاء الفنانين ، قد فرض على نفسه الحرمان والتقشف ، لتغذية حنين للماضي لا جدوى منه ، ولا طائل ؟ ، وهل نظن أنهم يرتضون التعرض للاحتقار والسخرية ، بدافع التفكير أم بدافع روح متواضعة ؟ انا مدركون جيدا أن كل ذلك باطل ، فان حرم الفنان من الاساطير التي كانت فيما مضى دين أجداده ، ومصدر أيمانهم لا يلبث أن يخترع أساطير أخرى جديدة ... مدركا أن له القدرة على تشكيلها وبعث الحياة فيها ، ويخالجه أمل .. لا يقهر أن أشخاصا آخرين سيتفقون معه على مشاركته فيها ، ما زالت وظيفة الفنان منذ فجر التاريخ حتى أيامنا هذه هي نفسها : التعبير عن الواقع اللامرئي ذلك الواقع الذي يكون ، عبر كياننا المادي، الانسان بما هو انسان ، يسعى الفن الحديث بفضل جهد منقطع النظير ، لان يصون لنا الروح التي ورثناها من حضارات الماضي .

الا أن جهود الفن هذه ستثير المفاجآت وبعض التمزقات أيضا ، فما أن نأخذ من الوقت ما يكفي للتعرف على الانطباعية حتى تفاجئنا الوحشية بظهورها لتلحق بها التكعيبية و .... فعلى الرغم من أن الفن قد منحنا السرعة يبدو اليوم انه يشدد الخناق علينا أكثر من أن يكون عونا لنا على الحياة ، كما أن خشيتنا من الضياع تضطرنا ، بداهة ، الى عدم التخلي عما غنمناه لنسعى وراء أوهام عابرة ، كما تضطرنا الى التمسك بالواقع الذي بقي لنا والحرص عليه ازاء المجهول الذي يعرضه الفن الحديث علينا ... مهما غلى ثمن هذا المجهول ، من الواضح أن الانسان يخضع للأخذ بالاحكام المسبقة عن الواقع ويستسلم لسوء الفهم في المرحلة التي تشتد فيها الازمات ، وعصرنا هذا ...



امرأة وكتاب ... لسيزان .

غارق في أزماته .

هل نسلم يائسين أمام هذه الطريق المسدودة ؟ وهل نصدر حكما قاطعا لا عودة منه ، وهو أن جميع ما نشهده من محاولات لا معنى لها ان نحن وقفنا عاجزين عن اكتشاف ما في هذه المحاولات من مغزى ؟ ، وهل نرضى بادانتها باسم واقع رأينا أنه يقف والفن على طرفي نقيض ؟ أنلوذ بالجهل أم نقبل بالتسوية والمهادنة ؟ أليس من الممكن أن تتوفر لدينا الوسيلة لرؤية الامور على حقيقتها والحكم بالعدل ؟! ربما أن الأوان للتذكير بالتمايز الذي قمنا به في البداية ، وقد

من المؤكد أن اغراء العودة للنماذج الطبيعية ، واعتمادها نماذج للمقارنة ينعدم ان تعلق الامر بالعمارة والفنون التزيينية ، ان الفائدة التي نستبينها في بناء ما والسحر الذي يغمرنا به شكله ، والذوق الذي يدفعنا لاختيار سجادة ما أو تحفة من الخزف ، أو قطعة من الحلي ، تؤكد لنا أن من الممكن الاكتفاء بالمتعة الجمالية دون غيرها ، وعليه فان هذه المتعة لا تعلن عن نفسها دائما ، وقد تتبدى أحيانا بأشكال مختلفة الا أنها تطمح على الدوام لترتبط بالصفة والنوعية .

ألا يمكن أن نتعامل مع التصوير والنحت بالطريقة نفسها ؟ وان لم يتبدى لنا ، دفعة واحدة ، ما في اللوحة أو التمثال من معنى ، أليس من المناسب ، قبل أن نضرب عنها صفحا ، أن نعاين ما اذا كانت تحمل في طياتها هذه النوعية التي نعترف من خلالها على العمل الفني ونقر به ؟ ان القيمة الفنية ، في نهاية المطاف ، هي التي تشكل العمل الفني وتؤكده ، وهي وحدها التي تتضمن حقيقتها وواقعها وتحتويهما .

والحال هذه فان مشكلة الفن و « الواقع » هي اذن مشكلة زائفة .. فما من فن خضع للمحاكاة ، وما من عمل فني الا وكان تحويرا ، بواسطته يدرك الانسان صورة للعالم تختلف عن تلك التي يقدمها له الحس المشترك ، في حضارات الماضي كان الفن ينتظم مع الاساطير ، وفي عصرنا هذا يبحث الفن عنها ، يبقى أن الاعمال الفنية القديمة والحديثة خاضعة لقيمة ما تضمن بقاءها واستمراريتها ، وان بمقدورنا أن نختبر هذه القيمة .

وان وقفنا ، بالاضافة الى ذلك ، أمام عمل فني مثير للارتباك والحيرة ، فاننا ندين للفنان (ولأنفسنا ايضا) ، بتفحص هذا العمل والتدقيق فيه ، فليس الحس السليم ، وليد قبول العمل ، أو رفضه انما هو وليد محاكمة راسخة ومدعمة ، أي محاكمة نؤمن بها لأن لدينا من الحجج والبراهين ما يكفي لتصديقها ، ولا نملك الا القيمة وحدها لنقدمها مادة لهذه المحاكمة .

ادغار ديغا

بقلم: جاك لاسيني
ترجمة: داوود درويش

ان التذوق الذي يبديه معاصرونا حيال الاعمال الناقصة، كالملخصات والدراسات وهو نتيجة فضول مشروع الى آليات الخلق، على أمل ان يجدوا فيها احتمالات تجديد منعشة، لم يكن ليجد ميدانا افضل من اعمال (ديجا) وقد كان هو نفسه غير راض عن محاولاته، وينكب دوما على اعادتها حتى بتنا نتساءل فيما اذا كان اهتمامه منصبا على اختبار الذات اكثر مما هو منصب على التكامل.

وقد اسر الى (امبوازفولار) : — [ليس من فن اقل عفوية من فني فلقد امضيت حياتي في المحاولات].

وبالفعل يبدو انه لم ينته بعد من البحث حتى في اعماله الاوفر اكتمالا.

ولكي يتحاشى التراكم والكثافة الزائدة، فكثيرا مايلجأ الى محو شيء ما، بهدف ان يدع بابا مفتوحا دائما، ويضاعف الايضاحات، وبالمقابل، فان اصغر مخطط من مخططاته، يمثل جملة وافرة من المعارف، ونهاية كاملة، حيث اننا نؤثر الاكتفاء بما فيها، ولم يكن مثل هذا الموقف دون مزية، باعتبار ان (ديجا) قد اضطر الى رفض كافة التجارب التي تؤول الى نجاح لاقيمة له اليوم، الا انه قابل لاغواء قلب اقل صلابة، ولقد عرف كيف يعدل بدون رجعة عن السهولات التي كانت تتيحه له مواهبه.

ولقد كان بمقدوره ان يرسم لوحات مطابقة لذوق العصر، علم في الرسم اكتسبه باكرا، سهولة في المحاكاة وفي التصوير الممتع دون سماكة او كثافة، وحس طبيعي للدقة والفتنة، ولقد كان في مقدوره ان يكرر بعض اعماله السابقة، ذات الحجم الصغير، الا انه انقذ من كل ذلك بسبب قلقه ورفضه ووسائسه وحيائه، وذلك التشدد النبيل الذي كان يتعامل به مع نفسه، والذي يبرر قسوته حيال الاخرين، تشدد في الوسائل اكثر منه في الاهداف، وقد اكتشف بعد موته على آثار قد توقف معظمها وهي قيد الاعداد، وقد حفظت لاعمال مقبلة ومتعذرة جدا فالمسالك التي عرف كيف يفتحها (ديجا) في تلك الفترة التي عانى فيها من اليأس.

و(ديجا) بورجوازي من باريس، ذلك كان العنوان الذي وضعه لترجمة حياته التي كتبها (جورج ريفيير)، رفيقه القديم في المعارك الانطباعية — التي كان ديجا قد اشترك فيها بصفة شخصية، وبالفعل فان حياته كلها تندرج، فيما عدا اسفاره الى (ايطاليا) و(اسبانيا) و(الولايات المتحدة)، وحتى (اورليانز الجديدة)، رتيبة ومغلقة في مدينة هي (باريس)



ديغا .... دراسة لشخص

وفي حي واحد هو (مونمارتر) ، ولد في حي سان جورج في ١٩ تموز ١٨٣٤ ، وتوفي في جادة كليشي في ٢٧ ايلول ١٩١٧ ، وقد أمضى اخصب سني حياته الفنية في شقة في شارع (فكتور ـ ماسه) ، ذلك المعبد السري الذي كان يدفن فيه مجموعاته واعماله في مأمن من العيون الفاضحة ، انه مرسمه حيث يعمل يوميا ، والذي لم يغادره الا وقلبه يقطر أسى ، وهو يخليه للهادمين .

في هذا المحيط الذي اختاره والذي يتمسك به ، يتخلى (ديجا) تدريجيا عن كل مايمكن ان يلهية عن فنه ، ومن حيث اصوله وقراباته ، فان حياته تتلون بصبغة فيها شيء من الاستغراب ، اذ ان والده من اصل بريتاني وقد ولد في نابولي ، وامه من اسرة فرنسية مهاجرة من (اورليان الجديدة) ، بينما يعود اخوته للسفر الى هنا للقيام بتجارة تبدو رابحة في بداياتها ، اما اخواته فقد تزوجن من رجال من الارستقراطية الايطالية ، ان (ديجا) ولد بار واخ عطوف ، ولقد قدم يوما لذويه مساعدة ذات قيمة ، كما انه قد رسم لهم لوحات دقيقة ، بعضها باردة ومصطنعة شيئا ما ، الا انها ذات صفات عالية ، لكنه ، بعد ان اتم واجباته ، فقد تحلل شيئا فشيئا ، من كل علاقة فيها طلبات زائدة ، واصبح (ديجا) يعيش منعزلا ، وقد ابتعد بحنينه العميق عن كل افراط في البوح ، والاسترسال النافل ، وقد تحصن بكره ظاهري للمجتمع لايكاد يخفي حياءه وحتى طيبته .

وأخيرا ، وأكثر من كل شيء عرف كيف يخرج على الشكليات ، والانظمة الخاطئة للمدرسة التي كان قد اعتنق مبادئها سابقا دون تردد ، (انهم يستقبلونه في الصالون حتى حرب ١٨٧٠) وهو يعمل برفقة (لاموث) تلميذ (هيبولت) و(ندران) ، ويعاشر (ايلي ويلوناي)،



امرأة راقصة تحيي المشاهدين - (ديغا)

وفي روما يصادق (بونا) و(بول دوبوا) و(غوستاف مورو) و(بارتولومي) ، ويبقى وفيا لهم حتى النهاية ، وقد أضمر الاجلال طوال حياته ، كما انه ذكر له تعاليمه الثمينة ، وفي اللوفر هو يقلد (بوسان) و(هولباين)، كما يقلد الفلورنسيين القدامى في (توسكانيا) .

ويندفع فترة نحو الرسم التاريخي ويشرع في تأليف لوحة كبيرة على الطريقة الاكاديمية ، حول مواضيع مطروحة أمثال (مصائب مدينة اورليان) ، و(فتيان اسبارطيون يتحدون بعضهم) ، و (ابنة يفتاح) و (شاميرام تؤسس مدينة) ، ان هذه اللوحات تتضمن صفات واضحة بالرغم من برودة وارتباك اشخاصها ، وبالاحرى فان هذا الجمود المبسط النازع الى الفخامة ، لايمنع الفنان من حل بعض المعضلات العائدة للرسم البحت ، ومنذ البدء نلاحظ دقة في التناسق في الالوان المضافة التي تعلن عن الفن الدقيق افصح عنه (ديجا) فيما بعد ان لجأ الى مادة اكثر مرونة مثل الباستل ، الا ان شيئا من ذلك القبيل لم يكن من شأنه ان يقود اي فنان الى الشهرة الدائمة ، فما الذي حدا بديجا الى العدول عن منهج كان قد شرع في ممارسته ، رغم سهولته ، ولو كان ذا اطماع لاطائل تحتها ؟

ان هذا الامر لم يتضح بعد ، انما لقد شرع (ديجا) في معاشرة الفنانين الجدد المستقلين الذين كانت افكارهم الثورية تصدمه فعلا ، الا ان (مانيه) اثر فيه تأثير السحر ، وكان تأثيره حاسما .

ولم يستطع ديجا ان يقاوم ، وهكذا وجد نفسه ينخرط في المغامرة الانطباعية .

ماهي مساهمته في هذه الافكار الجديدة ؟ لقد كان (ديجا) يحمل حساسية اشد حيال الصفات او العيوب لاولئك الذين كانوا يشتركون في الاجتماعات ، منه حيال النظريات المجردة ، انه معجب بمانيه ، وقد حفر له صورتين مصطنعتين بعض الشيء ، الا انه لايثق برينوار او بمونيه ، وهو لايفهم (سيزان) ، ورغم انه قد اصبح انطباعيا ، فهو لم يتخل عن أي من ارائه الشخصية المحددة بدقة ، كما انه ليس بحاجة الى مغادرة قريته .

كان المستقلون، كما كانوا يدعون انفسهم ، يجتمعون لدى (جربوا) في حارة كليشي ، وبعد حرب ١٨٧٠ التي اشترك فيها (ديجا) بصفة مدفعي في معقل للدفاع عن باريس ، يعودون للاجتماع في أثينا الجديدة ، في بيجال ، وعندما يعودون الى انشاء معرض عقب عودة (ديجا) من (امريكا) ، فلقد كان ذلك للمرة الاولى في عام (١٨٧٤) ، في سفح التل ، في حي الكابوسين ، ثم مرة ثانية في شارع (لوبلتييه) لدى (دوران — رويل). ومن العدالة ان نذكر بان (ديجا) قد لعب دورا كبيرا وأساسيا تقريبا في تنظيم المعرض الاول .

فلقد قام باخلاص شديد في مساعدة رفاقه الضعفاء

الخبرة ، كما انه ساهم فعلا في خفوت الضجة حول المعرض ، وذلك بأن لجأ الى مبادرة ذكية في دعوته لفنانين حكماء وغريبين عن الحركة الجديدة ، الا ان العامة لم تكترث سوى للاهانة التي تلقتها تقاليدها ، حيث لاترى في كل ذلك سو ىالاعمال الثورية ، حتى ان لفظة انطباعية قد نشأت من عبارة هزئية .

وفي تلك الفترة لعب (ديجا) دورا صامتا في الثورة المقبلة ، انه يرسم اشخاصه برسوم دقيقة يعرف كيف ينعشها بالالوان الاشد حرارة ، او بمشاهدة الواقعية الدقيقة (فهو عدل منذ عشرة سنين عن الرسوم التاريخية والرمزية) ، كمثل (مكتب القطن المجلوب من امريكا) ، و(البيديكور)لعام ١٨٧٣، و(الاغتصاب) تلك اللوحة الشهيرة ، والماهرة والفرطة في الدقة ، بالرغم من موضوعها الطبيعي .

ان هذه الاثار تنبيء عن تطور ملحوظ وتقدم ، وليس فيها مايدهش حتى الان .

لكي نقيس المدى الذي تباعد به (ديجا) عن اصدقائه الانطباعيين الذين كان قد دخل الى جانبهم في نضال مرير ـ الامر الذي لم يكن غير ذي جدارة اذ يضطره ذلك الى مقاسمتهم تباعا خذلانهم وشهرتهم ـ حسبنا ان نطالع نص (دورانتي) حول (الرسم الحديث) الذي ظهر بمناسبة المعرض الانطباعي الثاني في عام ١٨٧٦ ، والذي يعتبر ديجا ملهمه بل ، وممليه ايضا .

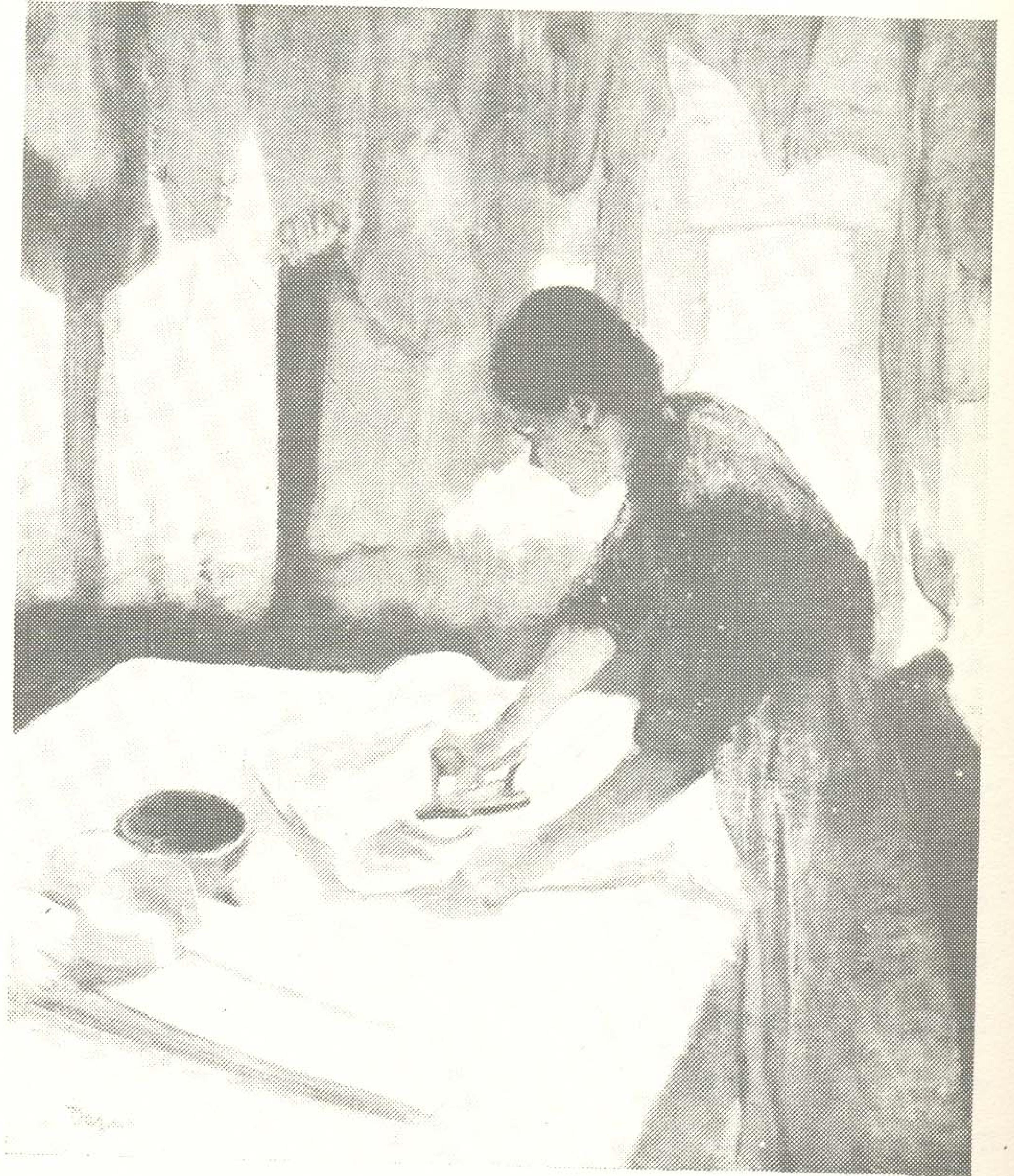
في هذا الكراس لايعلن الانجيل الجديد ، اذ يبقى غير مفهوم ومجهولا ، انما اقل تشهيرا بالطبع من الاعمال النقدية للعصر ، ولكن بقسوة اشد ، طالما ان الامر يتعلق بحكم صديق ومشارك في العرض ، انما هو بكل بساطة كتاب صلاة (الواقعية) كما كان يبشر به منذ خمسة عشر عاما ، كل من دورانتي ذاته واعمال (كوربيه) الذي يملك قوة اعظم ونفوذا اجتماعيا ابلغ.

ـ [ينبغي ان يغمس القلم في نسغ الحياة ـ يؤكد الكراس ـ فمن خلال صورة للظهر نبغي التعبير عن مزاج ، او عمر او حالة اجتماعية ، وبتصوير اليدين لابد من تمثيل قاض او تاجر ، وبحركة ، سيلا من العواطف ، اما السحنة فهي توحي لنا مثلا ، بأن هذا بكل تأكيد ، رجل رصين وناشف وموسوس ، بينما ذاك هو الاستهتار والفوضى بعينهما] الخ ..

ينطبق هذا المقطع بدون شك على تلك الاوصاف المثيرة التي يظن كافة مترجمي (ديجا) ان عليهم ان يرسموا القواعد التي قد اوحى بها الفنان نفسه ، حسب زعمهم ، الا اننا سنعفي قراءنا من تلك المقاطع البطولية حول الثياب الداخلية المشبوهة للراقصات الصغيرات ، وتثاؤب الغسالات ، او خطم الجرذان ، واللحوم الرخامية التي تصلبها المشدات ، وفي الواقع نحن لانجد الا في عدد ضئيل من آثار ديجا ، كمثل اولى



امرأة تكوي .... ديغا



امرأة تكوي ... (ديغا) ... في وضعية ثانية .

الراقصات المصورة مع أسرها ، تلك الاهتمامات ذات المستوى الاجتماعي او الوصفي ، لحسن الحظ ، حيث ان الشفقة عاطفة غير واردة في الرسم ، هذا ، ونحن لم نتحدث عن العاطفية .

واذا كان (ديجا) يعيد رسم الوجه الشعبي ذاته لعاملة او راقصة ، فهو انما يعمل ذلك بلا مبالاة ، معتبرا ذلك عرضا غير ذي بال ، ولافائدة من تحويره او اعادة تخيله ، فان مايبحث عنه هو خيار الاشكال واسرار الحركات الانسانية والوسائل الصنعية الاوفر ملاءمة ، وهذا مايهمنا بالفعل .

لم يكن (ديجا) ليثق بمعظم رفاقه الانطباعيين ، بسبب كراهيته المتأصلة للعمل في الهواء الطلق – وهل كان ذلك من رواسب تربيته المدرسية ؟ ، وبشيء من المقاومة لمغريات الواقع ، وهكذا كان يناقض فورا المذهب الطبيعي الذي كان يمجده منذ حين ، ولعله كان راغبا في تصوير الاخلاق ، فاختار له نماذج من الغسالات وعارضات الازياء والراقصات والمغنيات ومسابقي الخيول وحتى العاهرات ، الا انه يجعل منها في النهاية مواضيع لمحاولات اكثر فأكثر تجريدا ، وهو ينقاد الى ذلك بحكم اسلوبه في العمل .

ان ديجا رجل مرسم ، وهو لايثق بالعمل في الهواء الطلق ، او كما يقول [ان الرسم ليس رياضة بدنية]، كما انه يعتبر المناظر الطبيعية غير ذي فائدة ، ولكم يعلم انه يستطيع ان يستخلص تأثيرات او فرد ديمومة من التناقض او الترافق للتوابع الاشد بساطة في مرسمه كالجدران الرمادية او دعامات المسارح اوظهور مؤخرات المسارح ، ولذا فحين يظهر مشهد طبيعي في مؤخرة احدى لوحاته ، في ساحة (الكونكورد) خلف (البارون لوبيك) وبناته ، او خلفية نضرة لميادين السباق الباريسية وراء هذا او ذاك من الفرسان المتسابقين ، فهي ليست اكثر من لوحة خلفية قد زرعت زراعة مصطنعة بمثابة ديكور فهي لاقيمة خاصة لها ولاعمق ، ولم يصور (ديجا) سوى مجموعتين من المناظر الطبيعية بمعنى الكلمة ، هل كان ذلك لانها ثمرة رؤية مباشرة غير كافية وسريعة الزوال ، ام انه كان يخشى التعرض لنور النهار الساطع الفاضح ؟ الا انها تبدو وكأنها تطفو بأشكالها الضبابية من سحب الذكريات والخيال .

اما في المرسم فبعكس ذلك ، ان الرسام يجد الوقت الكافي لتحليل واعادة تركيب اجهزة الاشخاص التي يضعها في لوحاته ، هنالك يصل الى استعادة واستيعاب وتثبيت حركة تلك الراقصة التي أعجبته ابان الاعداد والتي تمتنع من كل تصوير مباشر ، اذ لابد من عودة النموذج لكي يكرر الى مالانهاية تلك الحركة في مختلف مراحلها ، اذ ينبغي ان يلتقط وهو يطير ، ولابد من تجميد الحركة الاوفر تعبيرا ، وبذلك اكتشاف الوضع الذي يعبر اكثر ، ونحن نعلم ان (ديجا) لم يتردد في اللجوء الى التصوير الالي (الفوتوغرافي) ليستخدمه كمرجع ، الا ان ديجا يلتحق تدريجيا بالانطباعية التي لم يكن قد استوعبها للوهلة الاولى .

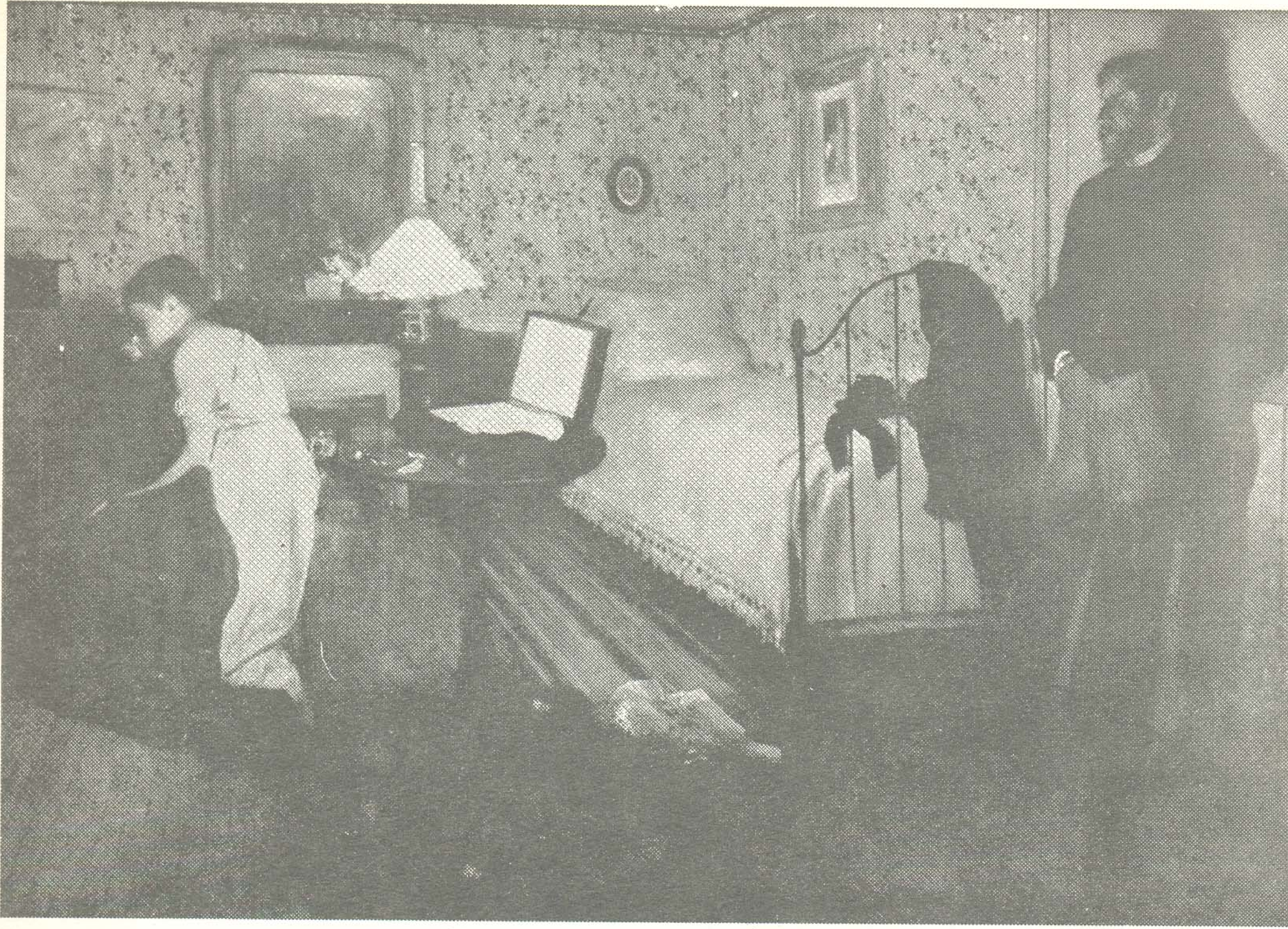
انه يخلق الحياة وذلك باحياء مواد جامدة ، بل هو قد توصل ايضا ضمن الضوء المعتدل للمرسم ، ان يعيد خلق المناخات الفنية التي لايستطيع التقاطها مباشرة .

قد يكون من المألوف ومن السهل علينا ان نقول اليوم بأن مايهمنا هم البشر وليست الحركات المجردة او المفروضة ، الا اننا قد نخطىء خطأ فادحا حتى ولو كنا في الحديث عن (ديجا) ، اذا نحن اهملنا اهمية (الانطباعية) باعتبارها لحظة من لحظات تطور الرؤيا الفنية ، ان امثال مونيه في (الرحى) و(الكاتدرائيات) قد تكون اقل اكتمالا من مناظر ارجانتويل ، الا ان اهميتها النظرية هي أعظم ايضا ، ولن تزال في الظهور كذلك وفي الاعلاء من قيمة هذه الآثار .

ان (ديجا) الذي لم يكن خاليا من الاحساس ، لم يستطع الا ان يكترث بالعبر التي كانت تنطبق عليها



ماري كاسات في اللوفر ....(ديغا)



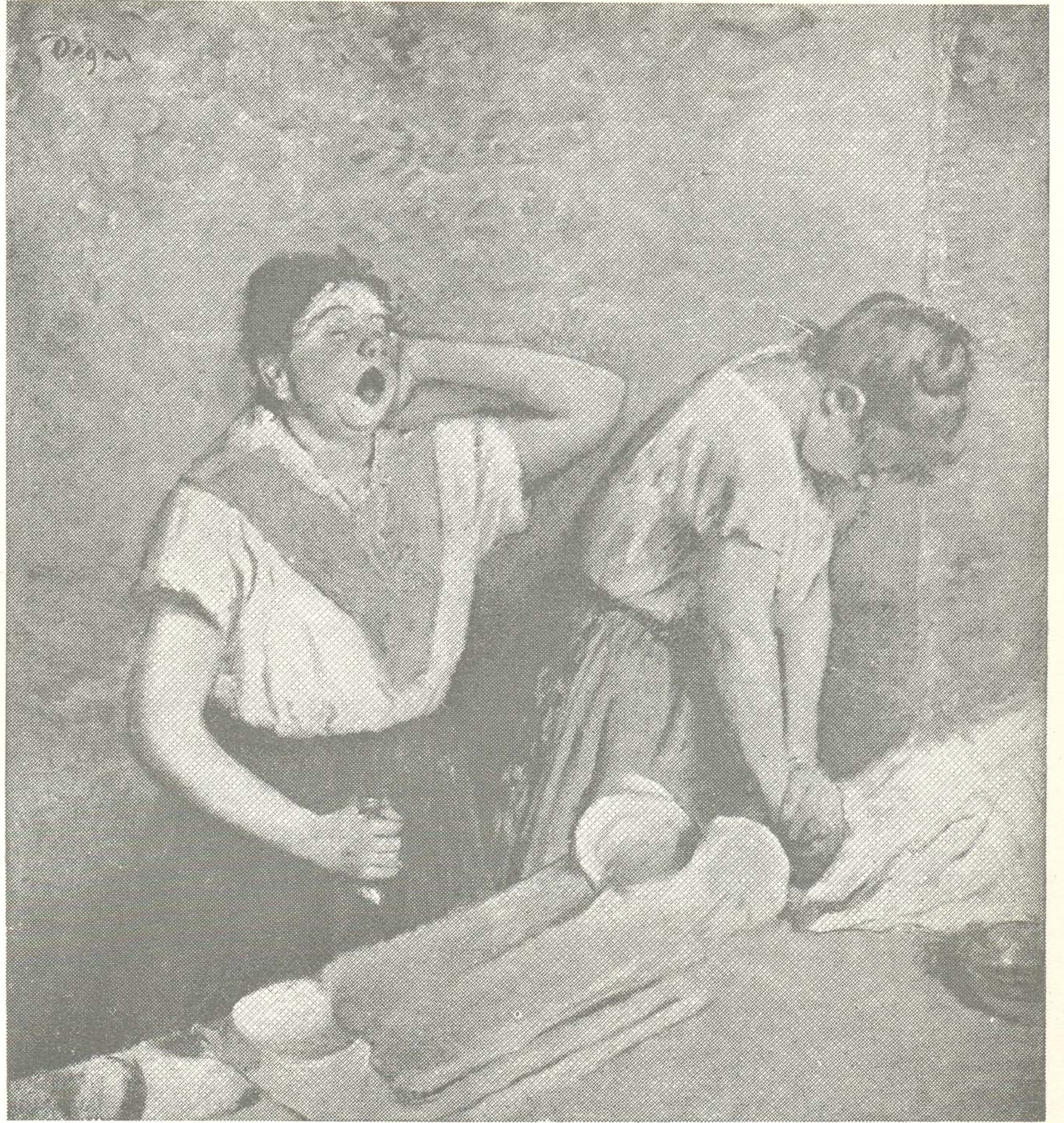
داخل الغرفة .... ديغا

لوحات رفاقه حتى في الفترة التي كان ينتقدهم فيها اكثر من غيره ، وبدون ان يشعر ، وبدون سابق قصد، فقد لجأ الى اساليب خاصة به ، الا انها تجديد للمحاولات الاكثر انطباعية ، وبواسطة الباستيل الذي يستخدمه صافيا او ممزوجا بالدهان ، فلقد خلق (ديجا) يحلم دائما بمعضلات التقنية ، وبالرغبة في الحد من حجم تجديداته ، اذا نحن عزونا مقارباته الى ضعف الرؤيا المتزايد لديه ، وبالحري يصلح القول بأنه انما يكيف الانطباعية وفق امكانياته .

ومثله مثل العديدين من الفنانين العصريين كان (ديجا) يحلم دائما بمعضلات التقنية ، وبالرغبة في اعادة الكشف عن الاسرار المرسمية التي كانت تتيح لاعمال المعلمين القدامى حفظا كاملا ، ويذكر لنا (جورج جانيو) بأنه رآه يوما يتأوه امامه : ــ [آه من هذا التصوير الزيتي ، هذه المهنة العسيرة التي نمارسها دون ان نعرفها] ان مثل هذا التناقض لم ير أبدا بدون شك ، وكان يتألم من نسياننا للاساليب المتقنة التي كان يمارسها الفنانون في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتي كان (دافيد) آخر من يعرفها ،وبالحقيقة فان مثل هذه الابحاث ، حتى افضلها ، تبدو تافهة في معظمها ، وهاهو (دولا كروا) في يومياته يعيد ذكر هواجسه واختباراته التي ليست في الاصل افضل اعماله ، بينما يبلغ بعد محاولات شخصية الى خلق قوانين جديدة ، وجاء (سينياك) ليلا ليلاحظ بعد خمسين سنة طبيعتها الثورية .

وهذا بالتقريب ماحدث لديجا . ومن المرجح ان هذه الضرورة في ان يجد ذاته تقنية مميزة . وان يختبر وسائله الخاصة . كانت المدرسة المثلى بالنسبة له كما وبالنسبة لفناني القرن التاسع عشر .

اما الوصفات الجاهزة فهي امور دقيقة للغاية بحيث تكفي بعكس الهفوات لكي تفسد كل شيء ، لذا فلا مناص من اعادة اختبارها مجددا من قبل كل فنان على حدة ، ومن خلال عوامل شخصية متعددة الابعاد ، وهل يمكننا الذهاب الى التحدث عن مدارس قديمة ؟ ففي مدرسة البندقية ، وفي اشهر اتجاهاتها التقنية ، تلك التي كان يحلم بها كل من (ديجا) و(سيزان) و(دولا كروا). فان اكتشافات كل من (فيرونيز) و(تينتوريتو)تختلف عن بعضها كل الاختلاف . ولاتنطبق احداهما على الاخرى . وتختفي أسرار الصنعة بعد كل منهما ، حتى يخفق تابعوهما في ان يعيدوا اكتشافها . وقد اصبحت مثل هذه المحاولات مشؤومة بالنسبة لديجا ، اذ سواء حاول وهو يرسم بالماء في ان يعيد آثار الرسوم الجدارية الايطالية . او عن طريق الدقة . عن كمال الاساتذة الهولنديين . اذ ذاك يلاقي خيبة . فهو اذا يستخدم بياض البيض عوضا عن الصفار كوسيلة نقل، تتحطم رسومه وتتهدم . وكثيرا مايعيد اعمالا لم ترق له فينتهي باتلافها . ولولا نصائح صديقه (شياليفا) لما استطاع انقاذ لوحة « الاغتصاب » التي كانت الرطوبة قد افسدتها ، الا انه ترك العديد من الاعمال الناقصة كان قد شرع فيها يحدوه امل كبير .



امرأتان تقومان بالكوي ... ديغا

وبالرغم من ذلك فان توغله بعيدا في محاولاته واختباراته ، قد اتاح له تطويرات حقيقية ، فهو يخترع وسائل غير معروفة كانت تنطبق على عبقريته بشكل خاص ، وهكذا نجح في ان يمنح الباستيل امكانيات لم يكن يحلم بها سواه ، حيث انه افلح في مزجه بالغواش او بالرسوم المائية .

وهو أول من يدمج العمل بالرصاص الملون والعمل بالريشة ، كما انه او من نجح في ترطيب الباستيل ، وذلك بان يضخه ببخار الماء الغالي ، واخيرا في تثبيته تباعا طبقات متعددة ، او بتكراره عدة مرات عملية تثبيت وضع الالوان ، وبذلك يحصل على مادة غنية وشفافة وعميقة بحيث تعادل بعض دهانات البندقية اللامعة ، كما هو الذي يكتشف الاستعمال الجديد للمونوتيب ، ولقد حلل وخلق على هذه الاكتشافات الصنعية لديجا ((دنيزروار)) في مؤلفه العلمي .

وفي الواقع فان (ديجا) ، حتى في اعماله التي قد تبدو الاكثر اكتمالا ، يدع دوما محاولاته وكأنها معلقة ، ويحدث له ان يمحو تفصيلا من مجموعة ، او يعيد عضوا اي لوحة غير مكتملة ، او ان يضلل الاثار ، كما لو كان يدع دوما بابا مفتوحا ، وبالمقابل فان ايا من تكويناته تمثل مقدارا من المعارف وتنتهي جزئيابنهايات قريبة من الكمال ، لدرجة اننا نفضل الاكتفاء بالموجود. ان ديجا يسيطر على كافة التقنيات : الرصاص ، القلم الاسود ، المونوتيب ، الرسم بالماء ، القلم الفحمي والباستيل ، بنفس الجودة التي يستعمل بها الرسم بالزيت ، وهو اذ يمزجها بكل جرأة ، يفلح في ان يحفظ في اعماله النهائية ، الذبذبات والحركة ذاتها التي تنبض في العمل الذي لايزال بين يديه ، ان عمله الذي يتميز بالتحليل الدقيق للغاية ، ينزع دوما رغم ذلك نحو التأليف ، ذلك ان الشكل المعاد صنعه دون نهاية ، يخلع عنه رويدا رويدا ، كل عنصر جذاب او مايشبه النادرة ، بل ان بحوثه الانشائية تنتهي فورا الى الزخرفة ، لدرجة انه لدى تقديمه الى المعرض الحديث الذي كان يجمع في متحف الاورانجيري مجموعة اعمال ديجا المحفوظة في المتاحف الوطنية ، استطاعت السيدة (هيلين آديمار) في ان تبين تقاربا ملحوظا بين كل من (ديجا) و (ماتيس) .

ومايلاحظ ايضا هو الطريقة التي يستخدم فيها ديجا اللون في رسومه ، انه لايهتم مطلقا في ان يلون رسما سابقا بقدر مايرغب في اعطاء تفسير للرسم عن طريق

التلوين ، ففي السلسلة الطريفة لمشاهده المرسومة بالباستيل ، والتي تجاهلها النقاد لفترة طويلة ، بينما هي تمثل الى جانب الانطباعية احدى أجرأ المحاولات لالتقاط اللامادي والزائل ، يلقي (ديجا) بالشكل نهائيا ، حيث لايدع الا الايحاء بالمناخ ، وبذلك يتجاوز التوقعات الفذة لتورنر ، وقد لحق بالأحلام الرمزية لنهاية القرن .

وبالمحاذاة مع تلك الاعمال ، وكأنه قد وجد لديه حدس مسبق للاخطار التي كانت تهدد بها النظريات الجديدة لكثافة الاشكال ، فلقد عمد (ديجا) بطريقة جديدة لم يسبقه اليها سوى (دومييه) ، والتي اتبعها فيما بعد كل من (بيكاسو) و (ماتيس) ، حيث بات يميل نحو النحت ، وليس صحيحا ان الفنان وقد اقبل على الشيخوخة في اواخر حياته ، قد جعل ينحت لكي يعوض باللمس عن تقصيراته البصرية . فهو منذ عام (١٨٧٠) يمارس النحت باسلوب تجريبي ويوجد أساليب غريبة عن العصر . وقد اسس اعماله على تسليحات مأخوذة عن مواد اولى غير متآلفة . يربطها بخرق أو بخيوط . الا انها تسمح له بتكوينات مرنة وموحية . وتلك القولبة من الاحصنة تصلح كنماذج له في رسوماته السباقية ، ثم بعد ذلك بقليل يستخدم تماثيله . كنماذج للراقصات بغية استعادة توازن الحركات الصعبة والزائلة .

ما كان تأثير ديجا . وما الذي يستمر من قيمتها؟ اذا كان ، ضمن الحركة الانطباعية ، يرغب في الانزواء في وضع الناقد غير المشفق ، وفي معظم الاحيان ، الا انه من المجحف ان نهمل صداقته مع (ماري كاسيت) التي يوجهها ويشجعها ، وبعد فترة قليلة هو يمنح نصائحه (لسوزان فالادون) التي كانت فيما مضى نموذجه وقد كان معجبا جدا برسمها ، الا أنه لا يفقه النداء الصارخ الى اللون ، الذي يصل حتى الى الوحشية ، بالرغم أن اعماله لم تكن بعيدة عن أن تساهم فيها ، ومع ذلك أليس في مقدورنا ان نعتبره مثل (اوديلون ريدون) في طلائع تلك الابحاث اللونية التي تستمر في ملاحقته وفق ذهنية قد تقل او تكثر علمية يومنا هذا ؟ الا انه وبسبب ان جانبا هاما من اثار (ديجا) كان ينتمي للافكار التقليدية ، الاوفر طمانينة . فلقد اعتبره النقد الاكاديمي وكأنه نقيض لاصدقائه .

واذا كان اقرب من سواه فلقد اعترف به وقبل بسرعة وباجماع اعظم ، بفضل الصداقة اليقظة (لبول جامو) في متحف اللوفر ، ولم تكن تلك الشهرة اغتصابا ، الا أنها ينبغي أن نعتبر اسبابها بالاحرى من اعمال اواخر حياة الفنان ، كمثل (السابحات) حيث لم يكن الموضوع اكثر من حجة لايجاد مختلف الانواع



والد ديغا يصغي الى العزف (ديغا) .



الدوق والدوقة (موريلي) .... ديغا .

من الايقاعات ، اذ ان للاجسام ايقاع . وقد حاول ديجا التقاطه عوضا عن تلك الحركة أو سواها من الحركات الجذابة ، وكذلك عندما اصبح هذا الرسام الكبير كفيفا او يكاد ، وقد فقد حدة خطوطه . فلقد توصل الى التعويض عن ذلك عن طريق تنسيق الالوان ، فيلتحق حينئذ بالمحاولات الاعظم جرأة للانطباعيين وتابعيهم .

ولذا فان ديجا يجب أن يوضع في مكانه اللائق بفضل آثاره التي لا تناقض أي كشف من الكشوف العظيمة او اية وثبة من وثبات الرسامين العصريين ، بل وبعكس ذلك ، فهو يساهم فيها بأسمى ما فيها من فن .



رقصة الباليه .... ديغا

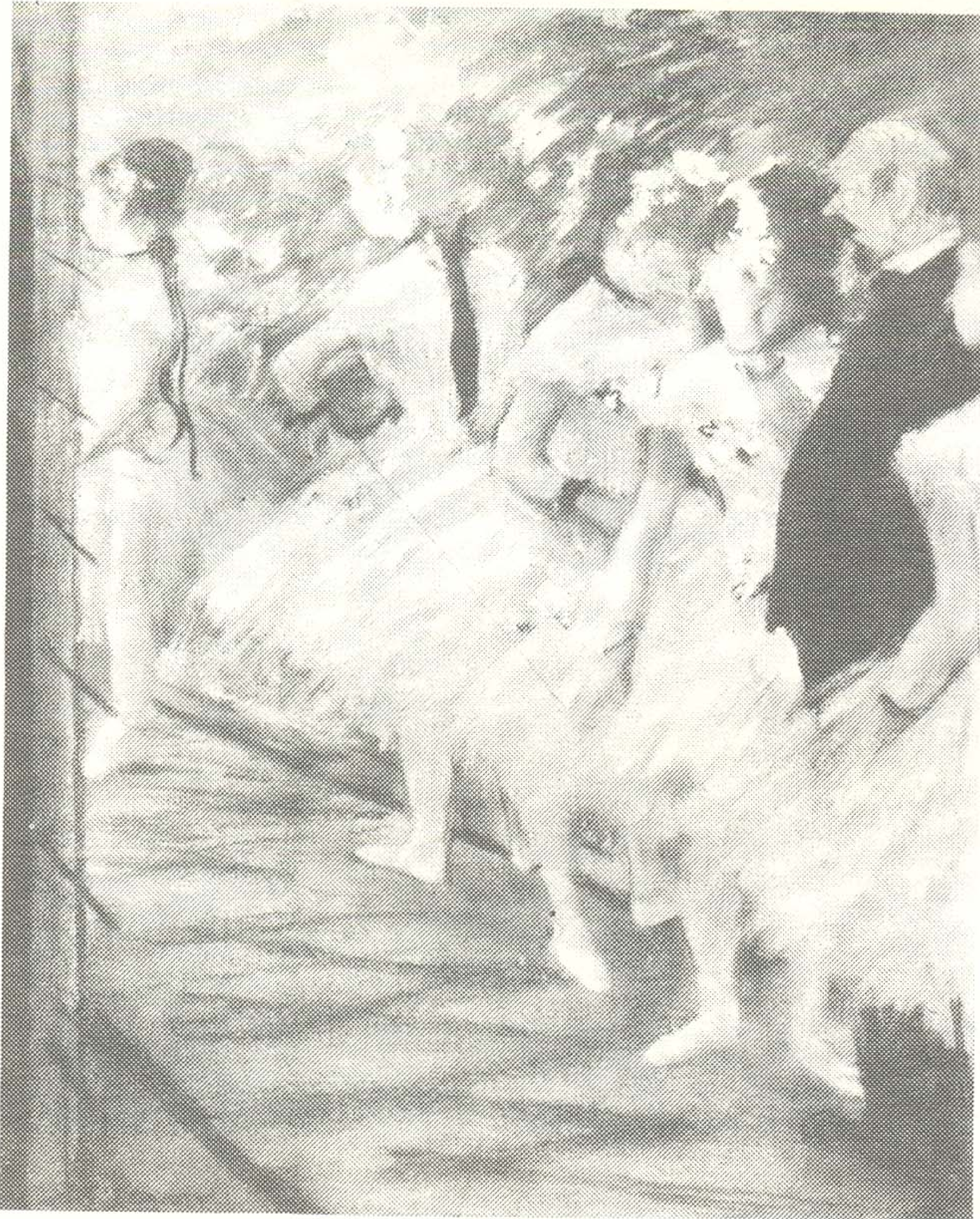
« كتابات واقوال لديجا »

ـ [بدلا من اتباع نظام تاريخي ، وهو أمر متعذر في الواقع ، فان هذه المختارات من النبذ ، والمأخوذة عن مراسلات الفنان ومفكراته ، او عن ذكريات اصدقائه ، تهدف لان تبرز عن طريق القياس ، شتى اهتمامات ديجا ، وقد اكملت هذه المختارات بثماني قصائد (سونيتات) تركها الرسام ، وقد كان معظمها يعود الى المواضيع الاثيرة الى قلمه وريشته ، كالراقصات والحصان الدموي ، وانطباعات عن الاوبرا او ميدان السباق ، ان ترابط شيء من الارتباك بالشعور المرهف ، وامكانيات اللغة المشغولة ، تؤلف المتعة في هذه القطع الصغيرة المكثفة والمليئة باللمحات غير المتوقعة] . « بول فاليري » .



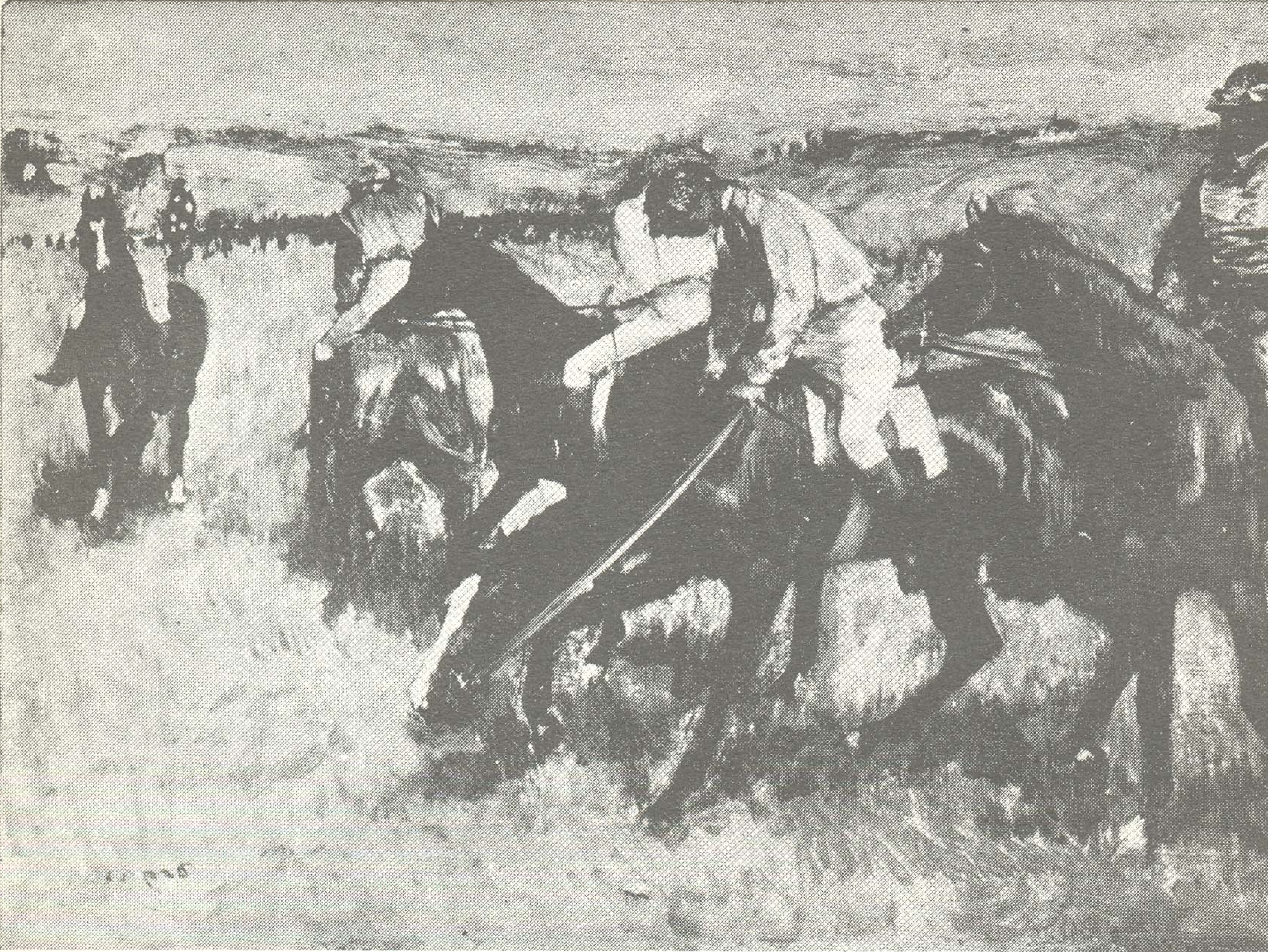
ـ [ان الرسم ليس بهذه الصعوبة ، عندما لا نعرف ، الا انه عندما نعرف .. حينئذ فهو شيء اخر ، ولا يجوز لنا ان نتشاجر مع الطبيعة ، فهنالك شجاعة بالفعل في أن نواجه الطبيعة في مساحاتها وخطوطها الكبرى ، ومن الجبن أن نصنع ذلك عن طريق المظاهر والتفاصيل ، انها حرب .

ـ [ان الرسم ليس هو الشكل ، بل هو الطريقة التي نرى بها الشكل .]



الحمام .... ديغا

ـ [جميل ان ننقل ما نشاهده ، واجمل من ذلك بكثير أن نرسم ما لم نعد نراه الا بالذاكرة ، انه تحول تشترك فيه كل من المخيلة والذاكرة ، انت تعيد تصوير ما أثر فيك فقط اعني الضروري ، اذ ذاك تتحرر ذكرياتك ونزوتك من طغيان الطبيعة ، وهذا هو السبب في ان اللوحات المرسومة بهذه الطريقة ومن قبل انسان ذي ذاكرة متطورة ، يعرف جيدا اساتذته



في سباق الخيل ... ديغا

ومهنته ، تبقى دوما آثارا ذات شأن ، انظروا الى دولاكروا ، ابحثوا عن الفكر والحب لدى (مانتينيا) ، الى جانب القريحة والتلوين لدى (فيرونير)] .

ـ [جيوتو .. الحركة السامية للقديس فرنسيس وهو يطرد الشياطين ، والقديس فرنسيس برفقة السيد المسيح . انني لم ولن اتأثر بذلك ، لتكاد الدموع تطفح في عيني] .

ـ [الرسم هو اولا نتاج مخيلة الفنان ولا يجوز مطلقا ان يكون نسخا ، الا اننا اذا استطعنا بعد ذلك أن نضيف حركة او اكثر عن الطبيعة فذلك ليس شيئا بالطبع . ان الهواء الذي نجده في لوحات المعلمين ليس قابلا للاستنشاق] .

ـ [ليس من فن اقل عفوية من فني ، وان ما اعمله لهو نتيجة التفكير ودراسة المعلمين الكبار ، أما عن الالهام او العفوية او المزاج فلست أعرف شيئا عنها ، لا بد من اعادة عشر مرات بل مئة مرة الموضوع ذاته ، ففي الفن لاشيء ينبغي ان يشبه الحادثة ، حتى الحركة] .

ـ [علي أن أعمل ما يعبر عنه في الاسلوب الاكاديمي « قمة التعبير » وعلي ان ادرس الشعور العصري ، وان ادرس ملاحظات (دل سارته) حول الحركات العاطفية للعين ، لن يكون الجمال اكثر من هيئة ما ، ان سر [الفيرونيز] الجميلة لا يكمن في سكون الوجه بل في انعدام التعبير فيه .

علي ان اتذكر سحنات تلك النساء وكأنها من العاج المورد بثياب قاتمة كالمخمل الاخضر او الاسود ، كما كان القدامى يصنعون احيانا ، علي أن اصور الناس الناس في أوضاع مألوفة ونموذجية ، وبالاحرى ان اجعل وجوههم تعبر بنفس التعبيرات التي تبدو على اجسامهم ، وهكذا فان كان الضحك من عادات شخص ما ، فلأجعلنه يضحك ، علي أن اضع مدرجا حول الصالة لكي اعتاد على رسم الاشياء من الاسفل الى الاعلى ، ولن أرسم الاشياء الا من خلال مرآة فاعتاد على كراهية الخداع في الرسم لكي احقق صورة لا بد من أن ادع النموذج يجلس في الطابق الارضي ، وان أعمل في الطابق الاول ، لكي اعتاد علي تذكر الاشكال والتعبيرات ، ولن ارسم مباشرة ، بعد أن أكون قد رسمت صورا مرئية من عل سوف ارسمها وهي مرئية من الاسفل ، وانا جالس بقرب امرأة أنظر اليها من الاسفل بحيث أرى رأسها في الثريا المحاطة بالبلور ، الخ] .

ـ [انوي فيما اذا اتيح لي الوقت ، ان اجلب من



في سباق الخيل ..... ديغا

(اورليان الجديدة) شيئا صغيرا ، خاما ، ولكن لنفسي لغرفتي ، اذ لا يجوز لنا ان نصنع هكذا فنا كيفما حصل ، تارة من باريس واخرى من لويزيان ، اذ قد يصبح اذ ذاك (عالما مزينا) ثم في الحقيقة فانه بدون اقامة مطولة لن نحصل على عادات جنس ما ، أي جاذبيته ، أما الاني فهو تصوير آلي ولا شيء غير ذلك].

ـ [أنا متعجل في العودة الى منزلي وأن أعمل ضمن اتصال مباشر ، اذ لا عمل هنا (في اورليان الجديدة) هنا مناخ القطن ، ولا نعيش الا في سبيل القطن وعن طريق القطن ، والنور ساطع جدا لدرجة انني لم استطع عمل شيء عن النهر ، وبما أن عيني بحاجة للعناية فلن أجازف بهما ، لو كان (مانيه) هنا لشاهد أشياء جميلة أكثر مما أراه ، الا انه لم يكن أكثر ، اننا لا نحب ولا نعطي في مجال الفن الا لمن اعتدنا عليهم ، وان الجديد ياسرنا حينا ويسئمنا حينا اخر .. انا أشاهد واعجب بالعديد من الاشياء ، كما أنا اصنف في ذهني حيازتها والتعبير عنها ، الا انني سوف اترك كل ذلك بدون اسف ، ان الحياة قصيرة للغاية ولن نملك الا ما ياتينا بالقوة ، ولتحيا اذا نهايات التنظيف في فرنسا ، انا متعطش الى النظام ، أنا احلم بشيء مكتمل وبكل منظم (كاسلوب بوسان) وبشيخوخة (كورو) .

ـ [سأصنع مجموعة حول الالات والالاتية ـ ـ أشكالها ـ انعكاف والذراع وعنق الكمنجاتي مثلا ، انتفاخ وتقعر خدود نافخي الزمامير والمزامير الخ] .

ـ [علي ان اعالج كثيرا تأثيرات المساء ، القناديل والشموع الخ ، ان اللاذع في الموضوع ليس دائما بؤرة النور بل تأثير النور ، ان هذا القطاع من الفن قد يصبح عظيما اليوم ، فهل من المعقول الا نرى ذلك ؟

ـ [علي أن اجري عمليات بسيطة كمثل رسم جانبي لا يتحرك بل أن اتحرك انا ، أصعد أو انزل لاجل اعطاء صورة كاملة ، او اثاثا او صالونا بكليته ، ان ارسم تتابعا من الحركات للذراعين ، اثناء الرقص ، او لساقين غير متحركين ، بأن ادور حوالها ، الخ ، واخيرا ان ادرس من كل الوجهات وجها أو لا شيء ، وان اقطع كثيرا ،



العم وابنة الأخ . . . . ديغا



ديغا كما رسم نفسه .

اي ان ارسم من الراقصة الذراعين او الساقين او الخاصرتين ، أو اصور حذاء أو يدي الحلاق أو الحلاقة المقصقصة ، أو الرجلين عاريتين أثناء الرقص الخ] .

ـ [ان الرسم يحتاج الى شيء من الرمزية ، من الضبابية من الخيال ، عندما ندقق كثيرا لنضع النقاط على الحروف ننتهي بالسأم ، حتى اذا كان الرسم عن الطبيعة فلا بد من أن ننشيء ، هنالك من يظن ان ذلك ممنوع ، لقد كان على (كورو) أيضا أن ينشيء انطلاقا من الطبيعة ، ومن ذلك يتأتى سحره ، ان اللوحة هي تناسق أصيل بين الخطوط والانغام ، تقيم نفسها بنفسها ، ان اللوحة هي شيء يتطلب منا المكر والدهاء والاثم ، أشبه ما تكون بالجريمة ، لا بأس أن تزور لكن أضف الى ذلك نبرة عن الطبيعة] .

ـ [اذ كان يعرض امام مور بعض رسومه العارية قال له الرسام ـ : انه الحيوان الانساني وهو مهتم بذاته ، قطة تلحس وجهها ، كان العري حتى اليوم يمثل دوما في اوضاع تفترض حضور الجمهور ، الا ان نسائي هن من البسيطات العاقلات اللواتي لا يهتممن الا باجسامهن ، هنالك مثلا واحدة اخرى تغسل رجليها ، انك تجد نفسك وكأنك تنظر اليها من خلال ثقب المفتاح .

ـ [انا اذكر بسهولة لون بعض الشعور ، لان فكره واتتني مثلا بانها كانت شعورا من لون خشب الجوز ، او من المشاقة أو من قشرة الكستناء الهندية. سوف يكون لمردود الشكل أن يصنع من هذه النبرة القريبة من الواقع شعورا حقيقية بمرونتها وسلاستها وقسوتها وثقلها] .

« هل وجد الرسم لكي يشاهد ، أنت تفهمني . انت تعمل من أجل صديقين او ثلاثة على قيد الحياة ، ومن أجل اخرين لم تعرفهم أو أنهم قد توفوا ، هل هذا يعني الصحفيين في شيء أن أعمل في الرسم ، أو ان اصنع جزما أو مشايات للتخويم . انها من حياتي الخاصة ؟

ـ [لكي تحقق نتائج جيدة فلا بد من ان تضع نفسك في موضع التعريشة ، وان تمكث هنالك طوال حياتك ، ذراعاك مبسوطتان وفمك مفتوح ، لكي تستوعب ما يمر بك ، وما يحيط بك وان تعيش منها]

ـ [اين ذهب الزمن الذي كنت افكر فيه نفسي قويا ، ومفعما بالمنطق والمشاريع ، انا مقبل على الانحدار بسرعة على المنحدر ، وسوف اتدحرج ، لا أعلم الى أين وقد غلفت بالكثير من الباستيل العفن وكأنه ورق للصر] .

ـ [لو كنت عازبا وقد بلغت الخمسين لكنت مررت بمثل هذه اللحظات ، حيث تغلق نفسك وكأنك باب ، وليس على اصدقائك فقط ، وتلغي كل شيء من حولك حتى اذا ما اصبحت لوحدك تلغي نفسك ثم تنتحر تقززا ، لقد حلمت بأكثر مما ينبغي من المشاريع والان فانا محاصر وعاجز ، ولقد فقدت الزمام .

وكنت اظن أن لدي دوما متسع من الوقت ، الا انني لم اكن اعمل ، وكان هنالك من يمنعني عن العمل، ولكنني ، بالرغم من ضعف بصري ، وفي غمرة مشاكلي، لم استسلم لليأس من ان اعيد الكرة ذات صباح ، كنت اكدس كافة مشاريعي في خزانة كنت احمل مفتاحها معي ، والان لقد فقدت ذلك المفتاح] .

ـ [لقد كنت ، او هكذا كنت اظهر قاسيا حيال الجميع ، من جراء تمرسي على الجلافة التي كانت تنبع من ظنوني ، ومن أنفعالاتي . كنت أشعر نفسي سيد الخلق والصناعة ، مخنثا بينما كانت تبدو لي حساباتي الفنية صحيحة . كنت اتذمر من كل البشر ومن ذاتي. فأنا استميحك عذرا اذا كنت . بحجة هذا الفن اللعين . وقد جرحت روحك البالغ النبل وفكرك البالغ الذكاء ، او اكون قد جرحت قلبك أيضا] .

الى الانسة « سالانفيل »

كل ما تعنيه كلمة الايماء ،
وكل ما يقوله اللسان السريع الكذوب
عن الباليه للذين يكشفون السر
في حركات جسم بليغ وبلا ضجة ،
الذين يصرون على المشاهدة في المرأة التي تفر ،
ملحة ، مزخرفة ، مهرجة وصارمة ،
آثار أنفسهم الزائلة وهي تتزحلق ،
اعظم حيوية من صفحة رائعة للقراءة ،
كل شيء ، والرسم المليء بالاناقة العالمة ،
تملكه الراقصة وهي منهكة مثل تالانت ،
يا له من تقليد هادىء مغلق على المجانين ،
بين الغابة المجهولة ، يسهر فنك اللامحدود
ولحظة اشك او انسى خطوة ، افكر فيك ،
وتأتين لتسحبي اذن الحيوان العجوز ،
يبدو انه في القديم كانت الطبيعة الكسولة ،
تنام واثقة من جمال راحتها ،
الثقيلة ، لولا ان الرقص يأتي
ليوقظها بصوته المرح اللاهث ،
ثم وهو يعطيها الوزن الايقاعي المغري ،
مع حركة اليدين اللتين كانتا تتكلمان
وتصالب الساقين المحترقتين ،
يجبرها على القفز بفرح امامه .
اذهبن بدون مساعدة الجمال النافلة ،
مع هذا الخصم السوقي ، ايتها الصغيرات ،
واقفزن دون خجل ، يا كاهنات الروعة .
لقد وضع الرقص فيكن شيئا ممتازا ،
بطوليا وسحيقا ، ونحن نعلم ان من هذا المكان
تصنع الملكات انفسهن من المسافة والزخرف .



الاحصنة والجوكي .... ديغا .

فنان سوري

قراءة في تجربة
أحمد مادون

اعداد: الحياة التشكيلية

ماذا تعني الكتابة عن فنان رحل فجأة وهو في منتصف الطريق ؟ تجربة لم تأخذ كامل أبعادها ، فقد كانت الطموحات كبيرة ، تجربة تنوعت أساليبها وتقنياتها بحثا عن شخصية أصيلة ، غاب عنا « أحمد مادون » الفنان الذي مارس التشكيل لسنوات طويلة بعيدا عن المعاهد والاكاديميات الفنية ، الا أنه ترك ما هو متميز رغم التنوع في الموضوعات واساليب التعبير والتقنيات ، فماذا عن هذه التجربة ؟ وهل يكمن الاحاطة بها واستشفاف خصائصها ، جمالياتها ، مضامينها مصادرها التراثية والمعاصرة ؟

لقد أمضى أكثر من عشر سنوات وهو يبحث ويجرب وينتج قبل أن يعرض للمرة الاولى ، وما زلت أذكر كلماته حين دعاني الى مرسمه لاناقشه في أعماله قبل أن يقدمها في معرضه الاول ، في ذلك اليوم ، سألته ، لماذا انتظرت طويلا حتى تقدم هذا المعرض وقد مضى على ممارستك الفن عدة اعوام ولديك من الانتاج عشرات اللوحات ؟ أجابني بثقة [لا بد من اضافة ، وهي ليست مسألة سهلة ، أن تعرض للمرة الاولى وتقدم شيئا جديدا للناس ؟] وجاء معرضه الاول الذي اتسم بالبحث والتجريب وعلى مختلف الصعد ، من التقنيات المطروحة الى الموضوعات واشكال التعبير والمضامين ، فماذا عن تلك البداية ؟

البدايات الاولى :

لقد بحثت طويلا عن لوحة واحدة « أكاديمية » تمثل بداياته الاولى ، الا أنني لم أجد ما هو أكاديمي في رسوم ولوحات تلك المرحلة ، فقد سلك « أحمد » منذ صياغته الخطوط الاولى أسلوبا لا يمت الى « المدرسية » بصلة ، وهي مسألة مشروعه ومبررة وثمة تجارب محلية وعالمية تمثل هذا الاتجاه ، ويمكن الحديث عن اشكالية « أحمد » وبحثه في تلك المرحلة « البداية » عبر ما شهدناه في مرسمه من أعمال « خطية » وتجارب « لونية » احتفظ بها ولم يعرضها ، فقد عاش في تلك التجربة اشكالية « الفراغ » ومواجهة السطح الابيض وفرشه بالخطوط والاشكال الانسانية والنباتية والحيوانية ، ضاربا عرض الحائط مسألة التكوين الكلاسكي الذي يبحث فيه ضريح الاكاديميات ، ولم تكن النتائج التي وصل اليها تقنعه ، لذلك كله آثر عدم عرض تلك الاعمال ، الا أن تلك التجربة أعطته الكثير ، من حيث الجرأة في صياغة مختلف العناصر والاشكال ، وهكذا وجدنا شيئا بدائيا تحقق بعفوية

حاملا معه علاقات سريالية وتعبيرية لا واعية ، ثم أصبحت بعض الاعمال التي أنجزها في البداية المادة الاولية لكثير من اللوحات التي صاغها فيما بعد ، فقد كان بين الفترة والاخرى يعود الى تلك البداية ويتناول احدى اللوحات الخطية أو اللونية ، ويعيد صياغتها من جديد بعد أن اكتسب خبرة جديدة وخاصة حين أقام لفترة في اليابان ، وحول هذه المسألة قال ـ [كثيرا ما أعالج الموضوع عبر عدة لوحات أو أعيد صياغة لوحة أنجزتها قديما ، كما في لوحاتي حول « تدمر » و « ومعلولا » والريف السوري ـ عامة ـ] . وعن بداياته غير الاكاديمية قال ـ [بدأت عام ١٩٦٠ ومارست أكثر من تقنية وأسلوب للتعبير ، وقمت ببحث خاص على صعيد عملي ونظري ، فالتشكيل ثقافة ، وممارسة فنية ولا بد من صقل أدوات التعبير ، وبناء الخلفية الثقافية التشكيلية ، وقد أتيحت لي فرصة الاطلاع على تجارب فنية محلية وعالمية ، وكنت منذ تلك البداية صريحا على اعادة صياغة الواقع وربطه بالمخزون الداخلي والبصري والانفعالي] وهذا يؤكد ما أشرنا اليه حول حقيقة ، أن « احمد » لم يبدأ بداية أكاديمية ؟

المعرض الاول في صالة اورنينا :

توزعت أهمية ذلك المعرض الذي أقيم العام ١٩٧٦ في صالة اورنينا للفن الحديث بدمشق على عدة جوانب ، فقد ظل الفنان ينتج أكثر من خمسة عشر عاما الى أن ملك قناعته الخاصة في اقامة معرض شخصي وكان مترددا في العرض ، لماذا ؟ وماذا يمثل ذلك المعرض ؟ يقول الفنان في حوار لنا معه : [هناك عدة أمور دفعتني للتأخر في العرض ، وبصراحة أقول لك : كنت أخشى الاستهلاك .. أن تمر أعمالي على الناس مر سحابة الصيف ، وأن يمر الناس عليها « مر الكرام » ، ولو عدت الآن الى تلك الفترة وأتيح لي العرض لترددت ثم أحجمت ، ولكن لاسباب أخرى تعود الى كثرة المعارض التي تفتقر الى المسؤولية الفنية ، وهذه المسألة « المسؤولية » ، تنسحب على صالات العرض من يشرف عليها ، وهنا لا بد من التنويه بقضية هامة وهي ، أن صالات العرض في العالم ذات درجات مختلفة « صالة للهواة ـ صالة للشباب ـ صالة للمحترفين ـ صالة للكبار » وعلى سبيل المثال أقول : ان الفنان الذي يريد أن يعرض في معرض باريس السنوي لا بد أن يجتاز مرحلة طويلة ويتمتع بامكانية تشكيلية وتعبيرية كبيرة ، وهذه القضية اصبحت تقليدا من التقاليد الفنية في كثير من بلدان العالم ، ولا بد من جهة تعمل على تصنيف الفنانين التشكيليين في القطر .



تكوين رقم (٢) ... احمد مادون .



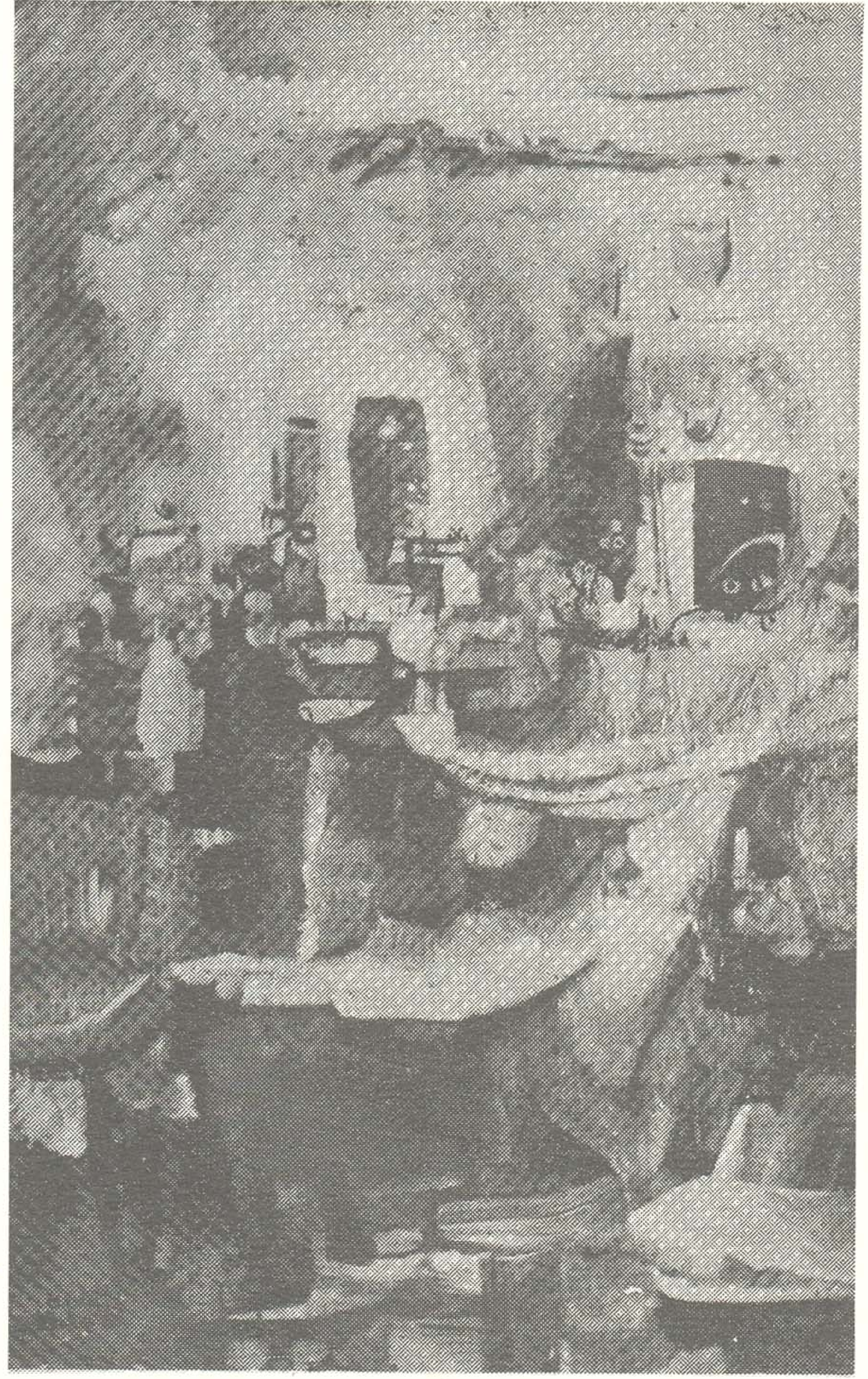
تكوين رقم (١) ... احمد مادون

للالوان على اختلاف درجاتها وحرارتها وبرودتها وكثافتها . ولعل القاسم المشترك لاعمال ذلك المعرض يكمن في الموضوعات التي طرحها والتي تشكل مجتمعه « بانوراما » الحياة الشعبية الريفية بكل ما تحمله كلمة حياة من معنى . « النساء والرجال والاطفال والطيور والحيوانات والمنازل الشعبية والاشجار والسهول والجبال والوديان .. الخ » .

في مجلة الطلائع الاسبوعية « العدد ٢٨٢ تاريخ ١٩٧٦/٤/٦ » وتحت « أحمد مادون بين الواقع الشعبي وكشوفات الفن الحديث » قدمنا تحليلا للمعرض الاول نقتطف منه ما يلي :

— [ان تعامله العجيب مع مجموعات لونية مختلفة قد قاده لنوع من الزخرف الذي يحمل في جوانبه التعبير الدرامي المسكون في أجواء البيئة الشعبية « المرأة الريفية — المنازل الطينية — الادوات المستخدمة في الحياة اليومية » اضافة الى استخدمه بعض الرموز والاشكال التراثية المزروعة منذ القدم في حياتنا الشعبية ، وقد تمثل خبرات البعض من الفنانين المبدعين في هذا القطر الى جانب محاولاته تمثل كشوفات الفن الحديث وبشكل خاص اللوحات التي أنتجت في السبعينات ولعل اشكالية تكمن في محاولاته المختلفة الوصول الى شخصية فنية متميزة ، مادتها من الواقع الشعبي لكنها مبنية على خلفية تجريدية ، ورغم هذا التباين في الانجاز فقد استطاع تحقيق الترابط والتناغم واعادة تنظيم الواقع دون تصورات سلفية وأطر مسبقة] . وكان التنوع في اساليب التعبير والاشكال والتقنيات المستخدمة محور ما كتب عن تجربته في تلك الفترة ، وهنا نذكر ما جاء في بحث لاحد النقاد نشر في صحيفة تشرين .

— [لقد جمع الفنان في معرضه الاول مختلف التجارب والدراسات التي تعطي فكرة عن مرحلة نشاط متنوعة الامكانات ومختلفة التجارب ، وهذا هو السؤال الحائر الذي تردد على لسان كثيرين ممن شاهدوا ذلك المعرض : لماذا يقدم لنا « أحمد مادون » تجارب مختلفة كثيرا من حيث المواضيع والاساليب ؟ حين طرح هذا السؤال على بعض اصدقائه ممن عرفوا تجاربه الاولى ، قالوا : انه يقدم لنا في ذلك المعرض جميع المراحل التي مربها خلال سنوات عديدة وتأثر فيها بشق الاساليب التي تمتزج فيها « الروح التدمرية » التي ورثها منذ ولادته ، مع المحاولات الجديدة الفنية ، والتي تصل الى حدود التأثر بالفن الياباني الذي اطلع عليه خلال اقامته هناك لفترة غير قصيرة ، والتي تبتعد كلها عن النقل الحرفي الى التعبير عن عالم خاص ، قد يصل الى « التجريد » كما راينا في مجموعته دراسات خاصة ملونة عرضها على أنها آخر



تكوين رقم (٣) ...... احمد مادون .

عندما عرضت لاول مرة في العام ١٩٧٦ ، طرحت عدة تساؤلات من قبل الجمهور والنقاد ، وقيل لي : أنت تملك تجربة متميزة ، فلماذا تأخرت في العرض ، وهو نفس السؤال الذي تطرحه الآن « جرى الحوار قبل رحيله بعدة أيام » ، ولا أبالغ اذا قلت لك أن التأخر في العرض دفعني لان أكون أكثر مسؤولية أمام العمل الفني ، فعملية عرض اللوحة على الجمهور بحد ذاتها مسؤولية ، ومسؤولية كبيرة ، وهذه التجربة أفادتني كثيرا لانها خلقت عندي رصيدا فكريا وانفعاليا وتقنيا] . لكن ماذا عن ذلك المعرض ؟ وأين تكمن أهميته ؟ وما هو المتميز الذي أشار اليه أكثر من ناقد ؟

لقد كشف المعرض عن نماذج مختلفة من اللوحات التي أنتجها الفنان في فترات زمنية متباعدة تقع ما بين عامي « ١٩٥٨ — ١٩٧٦ » ، كما طرح على بساط البحث ذلك التنوع العجيب في أساليب التعبير المستخدمة وطرح أكبر عدد ممكن من العناصر التعبيرية والتشكيلية في اللوحة الواحدة . وشمل هذا الحشد استخدامه

التجارب ، ولا شك في أن « أحمد مادون » يملك عالما داخليا غنيا بعناصره المعبرة ، ويقدم لنا دوما اللوحة التي تخطر له ، دون أي محاولة للالتزام بأسلوب ، ولهذا فهو يترك الفكرة تجد أسلوبها ، ولا يتورع عن طرق أي تقنية ملائمة أو أسلوب ليعبر عما يريد ، يحمل معه الزاد الشعري الضروري والذي يؤكد غنى العالم الداخلي] .

الـروح التدمريـة :

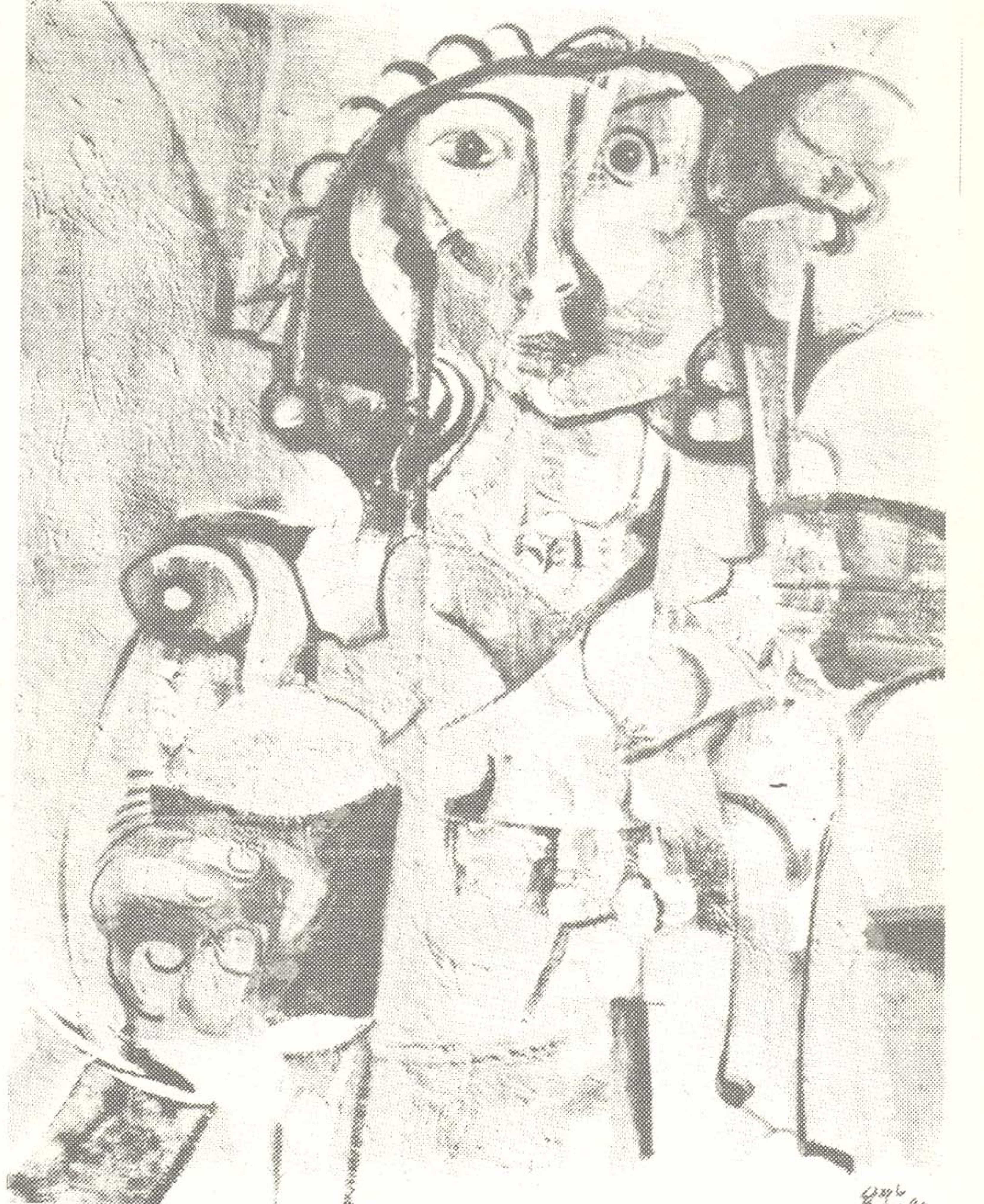
استمر « أحمد مادون » في بحثه عبر أكثر من اسلوب ، لكنه وجد في البيئة الشعبية متنفسه ، وبشكل خاص الموضوعات التي استلهمها من بادية تدمر ثم معلولا ، وكان معرضه الثاني استمرارا لما بدأ به مع التأكيد هذه المرة على الانفعالات والمخزون الداخلي الفني برهافة الحس وشاعرية العواطف ، وقدم معرضه بقصيدة قال فيها : [ويدور عقرب الثواني البرىء مستغرقا في اللعبة ـ بلا اهتمام ... ولكن بدأب ، كطفل في حديقة] ويتكشف لنا عالمه الشاعري الفني الذي حشد فيه عشرات العناصر التي تصدح بموسيقى اللون ، كل الاشياء في اللوحة تتحرك ... تتوهج ، تبحث عن فرحها المفقود ، ولا تملك الا حزنها المكبوت الذي فجره « أحمد » لونا وخطا وحركة ، وتظل « فتاة » تنمو في ظلال البهجة وتكبر في بيادر الخصب التدمري بأساطيره وطواطمه وحكاياه ، وكطفل يعشق كل الالوان يتناول « البارد » و « والحار » ولا فرق بين بقعة لون مسكونة بالزخرف أو بطاقة تعبيرية لانها تنبع من داخله ، أحاسيسه وانفعالاته .. حلمه عالم الطفل الذي يتحرك بداخله ويطمح لانسنة الاشياء ..

ووصل الفنان الى قناعة مفادها ، ان التميز لا يكون في وحدة الاسلوب ، بل في استشفاف روح البيئة باتساعها الشعبي الجمالي وامتدادها الحضاري القديم وهذا ما أشار اليه في آخر حوار لنا معه . [الاسلوب بالنسبة لي انقضى ، وما أطرحه من حلول ليس نهائيا ، ومع الاسف أصبح الاسلوب في هذا العصر مجرد ـ ماركة مسجلة ـ .] .

ترى أين تكمن الروح التدمرية ؟ وكيف تحقق الوعي التراثي كانجاز فني معاصر ؟ لقد ارتبطت تجربته التراثية منذ البداية بالبيئة التدمرية « منبت رأسه » ، فصور الصحراء والنخيل والواحات والناس والاوابد الاثرية وعاد الى الاساطير مؤكدا على مخزونه الداخلي « البصري » و « الانفعالي » والذي تحقق كانجاز تشكيلي بلغة اتسمت بشيء من التلقائية والعفوية ، وقادته هذه الحياة الى « التراث التدمري » الى استلهام جمالياته المتنوعة في النحت كما في الاسطورة ، ووجد



لوحة الفارس .... أحمد مادون



من وحي تدمر ... احمد مادون



تكوين .... احمد مادون .

النقاد في أعماله ما هو اسطوري في تناول الواقع الاجتماعي ، بحيث أصبحت العلاقات التشكيلية الاسطورية سمة من سمات تجربته ، ووصل في بعض اللوحات الى (اللوحة الملحمة) التي تزدحم بمختلف العناصر (شخوص ـ أشجار ـ حيوانات ـ زخارف ـ ... الخ) لكن بتحقيق انفعالي لا عقلاني ، وقد ظل حافظا هذا الاتجاه الانفعالي العفوي في كل ما طرحه من أساليب وموضوعات وأفكار ، فهو لا يخطط مسبقا، بل يعمل نتيجة انفعال بالواقع ويترك أحاسيسه تأخذ مداها على السطح الابيض ، وهذا ما أكده لنا في أكثر من مناسبة ـ [أنا لاأستطيع مسبقا أن أتصور شكل اللوحة ، عناصرها ، الوانها ، تكوينها ، وحين اصور انطلق من انفعالاتي وأحاسيسي ومخزوني الفكري والتراثي ، فالتراث ليس شكلا جاهزا ، وليس المتحف ـ فقط ـ ، انه في التكوين النفسي والانفعالي والجمالي للانسان العربي ، وخلال الانجاز ، المعالجة الخطية واللونية للعمل الفني يحضرني ما هو تراثي دون أن أعيش مشقة البحث عنه ، وهذا ما نسميه التراث الحي المستمر في حياتنا الريفية بعمقها الحضاري الاصيل ، ولا أذكر بشكل محدد ما هي التماثيل التي استهوتني واللوحات الجدارية التي استوقفتني ، أو مشاهد العمارة العربية ، أو الاساطير والجماليات التي أثارتني ، وهذا يعني أنني خلال الانجاز لا أعمل بتصور سلفي ((كيف نتمثل روح البيئة ونختزنها في داخلنا ونطرحها بعفوية ... هنا تكمن حرارة الانفعال ، وصدق ما نطرحه ونعالجه من موضوعات وأفكار))] .

لذلك كله أخذت الاصالة في تجربته أكثر من جانب، فتارة نراه يستخدم ألوان الشرق بحرارتها ، ودرجاتها اللا نهائية وزخمها التعبيري ، وتارة تبرز الخطوط اللينة المنسابة بحيوية والمستمدة من فنون الشرق

بعامة ، وفي أعماله الاخيرة أخذت العلاقات الاسطورية أهمية خاصة ، وحين نقول العلاقات الاسطورية ، فهذا يعني انه لا يصور أسطورة معينة ، بل يرسم الواقع بحس اسطوري .

وحول هذا الجانب الاسطوري جاء في دليل معرضه الرابع : [عالم غريب ما أن يقترب منا جزء ما منه حتى تأخذنا بخار من اللون تقذفنا على ساحل صخري مهجور ، أو أفق بعيد نلمح من خلاله بعضا من وجوه وأجساد تذكرنا بالتأكيد بمنحوتات احدى حضارات الشرق الاوسط ولكن من غير تحديد . انها ذكريات دفينة تنبثق من أعماق الفنان لتكون عالمه المتميز . وتتجلى الاسطورة التي تعني عملية مزج الحقيقة بالخيال ، والواقع بالحلم ، وهو يعطي هذه الاسطورة أبعادها ليفاجئنا بلوحته ، بواقع أعاد بناءه على نحو جديد ، ويوصلنا الى الشاعرية أحيانا ، والى المأساة أحيانا أخرى ، لكن خلف كل تجربة عملية اعادة توظيف لعناصر مستقاة من الماضي ، وتوليف لهذه العناصر ضمن اللوحة ، وهكذا فالعالم الداخلي المشبع بالماضي البعيد يقدم لنا في ثوب جديد] .

وهكذا تنوعت الوشائج التراثية في تجربته كما تنوعت الحالات الانسانية والمضامين ، وذلك بما يتلاءم مع عواطفه وانفعالاته ، مما يؤكد حقيقة ان فناننا الراحل كان يصور بمنتهى المحبة والعاطفة والانفعال ، لذلك كان عالمه الفني مزيجا من الحزن والفرح ، الشاعرية والالم ، الرقة والقسوة ، الغنائية والتعبيرية، انه الحزن الغارق بعوالم من فرح يحلم بها ، يبحث عنها ، يصنعها ، كان يصور بغزارة وبشكل يومي تقريبا ولا يعرض الا القليل من تجاربه .. وهكذا وجدنا في رحليه مأساة ، فقد خسرنا تجربة وفقدناه كفنان وانسان .

« شهادات »

« فاتح المدرس » :

كنا نلتقي كثيرا في مرسمي في شارع أحمد مريود ـ في القبو ـ وكنا في هوار حائم وحول موضوع واحد ، كيف نستطيع أن نفهم الضوء ، وما معنى الخطوط التي تشكل الموضوع المرسوم ، وكان يصر على أن الفن التشكيلي في سورية هو واجب قومي من ذات الفنان التشكيلي السوري وان العرب من أعمق الشعوب فهم للانسان .

قلت له كيف توصلت الى ذلك .

ـ من تدمر ، تدمر العربية . اذا استطعت فهم تدمر فاني سأكون سعيدا .

ـ هل هناك فنان سعيد حقا ؟

ـ اذا كرس كل وجوده لعمله .

وكرس « أحمد » كل وجوده وقواه لعمله كفنان التزم بفن قومه ، وخلال سنين قليلة أنتج أعمالا ذات تصور ذاتي طاهر عن « روح تدمر » . ذهب « أحمد » وترك لي ابتسامة أراها بين آن وآن في لوحاته . ويملأ قلبي الحزن كما بمقدور « أحمد » أن يعطي كثيرا لوطنه . وان ما أعطانا اياه اشارة الى الينبوع العظيم في ذات الفنان العربي السوري .

« ممدوح قشلان »

« أحمد مادون » صورة عن الشباب الطموح المتشعب الجهود الذي يصل متأخرا حتى يعرف مسير الاتجاه السليم لحياته عبر أكثر من دراسة وميدان عمل . لقد اهتدى الى حاجته التعبيرية بالخط واللون متأخرا وعلم نفسه بنفسه وأخذ الخبرة من كل مصدر استطاع الوصول اليه الى أن أصبح « الرسم بالنسبة لي الغذاء الروحي اليومي » .



طبيعة صامتة ... احمد مادون



وجوه .... احمد مادون



وجه وحمام .... احمد مادون .

لقد نشأ وترعرع في احضان تدمر عروس الصحراء، وعايش اوابد الماضي العريق وتشرب أصالة البيئة العربية النقية في كل تقاليدها وتطلعاتها ، فنان كهذا طبيعي ان يعكس نتاجه صورة ذات طابع خاص جدا . رسم تدمر ومعلولا ودمشق ومشاهد خلوية لا حصر لها ، سهول وصخور وأشجار ونباتات . رسم اتساع الافق مع أبسط العناصر ، الحجارة والاشجار ، وطرح الالوان رقيقة عذبة بشفافية الماء الذي يحمل الانعكاسات بلا حدود .

« أحمد مادون » له وجه فني آخر أكثر روعة . وجه يمثل الجهد الطويل الذي واكبه طوال حياته ولم يفارقه ، وجه ينحدر من جماليات الماضي وتراث الزمان العابر وأطلاله التي عايشها . أي أعماله حول التراث والتي تعتبر المحور الذي شده بعنف وانفعال وكان نتاجه عن ذلك أجمل ما قدم وأثمن ما ترك .

والتراث عند الفنان مادون لم يكن اعادة الصياغة بل الدخول في روحانية الزمن الغابر ، يضعنا امام معادلة ذاتية ذكية : وجوه وشخوص اسطورية في تكوينات متلاحمة ، عناصر المعابد والاقواس والافاريز المعمارية تربط بينها رموز دينية أو شعبية تموج في ازدحام المواكب ، ضمن اطار لوني لا ينفصم عن لون تراب الارض . نظرة الى العيون والاشكال الانسانية التي رسمها تلمس بسهولة مدى العمق الصامت والتأمل السرمدي البعيد الذي كان يشعر به ويسعى لاستنباطه .

« غازي الخالدي » .

« أحمد مادون » يلخص مأساة عصر كامل ، زاخر بالتناقضات ، يحمل في طياته صور الخير والشر ، والجمال والقبح ، والصدق والكذب ، يعكس كل هذه المفاهيم من خلال استخدامه الاسطورة بما تحمله من ميثولوجيا تقبل تداخل هذه المعطيات بكل بساطة وبكل عفوية ، وبكل صدق ، ويبدو لمن ينظر الى أعماله لاول وهلة ، أنها تطرح أكثر من موضوع واحد في وقت واحد .. ولكن الواقع انه كان يتناول موضوعه الواحد من أكثر من جانب .. وهذا هو سر كثرة العناصر والوحدات المستخدمة في تكويناته .

كنت أقرأ مسحة من الحزن والفردية والشعور بالوحدة في أكثر أعماله ، رغم الزخم الكبير والحشد

الاكبر من العناصر والوحدات التي يضعها في لوحاته .. انه يعاني من شعور عميق وأصيل بالوحدة ، فيعوض عن هذا الشعور بلوحاته التي يتنفس من خلالها ، ويعكس موقفا هاما من الاشياء حوله ، وخاصة من النماذج الخالدة والجديرة بالخلود ، أي شخوص التراث النحتي الكبير في تدمر .

أحب تدمر ، وعاش طفولته وهو يتأمل بحب كبير ودهشة أكبر كيف تتغير ملامح الاعمدة ، في شارع الاعمدة في تدمر ، من خلال تتابع ساعات النهار ، وتلون الحجر مع تغير حرارة الشمس وتوهج خيوطها.. وأعطى لهذه الظاهرة أهمية كبيرة في رسومه وألوانه .

رافض كل التعاليم المدرسية في فهم التكوين والعلاقات التشكيلية التقليدية .. انه يواجه لوحته مرة واحدة ويضع أفكاره دون سابق تخطيط ، فكأنه يريد أن يقول كل شيء في كل لوحة من لوحاته ... وعندما ينتهي من رسمها يكتشف أنه لم يقل بعد كل ما يريد.. ولذلك ينتقل الى اللوحة الاخرى ليبثها أحزانه ومعاناته ومشاعره .. أن فجيعتنا ليست بوفاة أحمد مادون الفنان فحسب ، بل فجيعتنا بتوقف هذا البحث الجاد الذي كان يمكن أن يتعمق أكثر ويتطور أكثر ليقدم أعمالا تكشف عن آفاق بعيدة وطروحات جريئة .. ومفاهيم أكثر صدقا وتعاملا مع الانسان والارض والتاريخ .

« صلاح الدين محمد »



الصحراء ... احمد مادون

لقد بدا واضحا بأن الفنان أحمد مادون بعد معرضه الاخير في المركز الثقافي بدمشق قد بدأ يشق طريقه بعنف نحو ايجاد طرح فني متميز وناضج وتقدمي في الحركة الفنية في القطر ... ويأتي كأحد الملونين البارعين ليس على نطاق الشباب فحسب بل على نطاق الرواد أيضا .

انه متعاطف ضمنا مع أعمال فن ما بين النهرين من سومر واكاد وآشور ومتفهم للاعمال الجدارية الاترونية والرومانية ومتآخ مع تجارب محلية كفاتح المدرس ووحيد مغاربه في مرحلة ما قبل سفره الى روما ويدخر في ذهنه الكثير من تدمر مسرح طفولته . الرموز المحلية .. أشجار النخيل .. الحيوانات .. البادية غير العادية .. بالاضافة الى الكثير من الوجوه الصحراوية .. الطيور المسافرة .. الاشكال التزيينية وغيرها .

انه لمن المجازفة أن نربط اتجاه الفنان باتجاهات اخرى... او ان نرجع طرحه الى التأثير بفنان معين .. ولكن اذا قلنا بأن له ثقافة نظرية فنية واسعة فان ذلك يظهر وبشكل واضح مع أول لقاء مع سطح اللوحات ..

فأحمد مادون الذي يبدو بأنه قد درس الكثير من الطرز والاتجاهات الفنية يصهر هذا التأثير غير المباشر ضمن خصوصية حقيقية .

لا يأخذ المواضيع ضمن اطار محدد الا في القليل من أعماله – معلولا مثلا – ولهذا فهو يطرح اجتهادات تحليلية للواقع ولكنه في الاخير يجعلنا نطل على عالم جديد فيه الكثير من الحلم والاسطورة التي تحمل ضمنا غريزة – الايروس – حب الحياة ، فأشخاصه رغم الاحباطات التي يعيشونها يمارسون الحب والحياة بكل اندفاع وحيوية .. وأخيرا ورغم الاشكالات البسيطة التي تجابهه وبالاضافة الى ما ذكرت عن امكاناته في اللون والخط والحركة والتكوين والمضمون الذي يستند على قاعدة – فكرية وثقافية – جيدة فان الفنان أحمد مادون لم يعد وعدا طليعيا لفنان أصيل متميز .. بل بدأ فعلا بالعطاء الحقيقي .

« احمد فرحات » :

« أحمد مادون » واحد من أبرز الفنانين التشكيليين



الارض والوجوه (حفر)... احمد مادون

الشباب في سوريا . انه ينتمي لجيل بدأ يشكل نواة الخارطة الجديدة للفن التشكيلي السوري الجديد . أهم سمة تميز هذا الفنان تواضعه واصراره على أن لا تخطفه دوائر الاضواء الى الاستعراضية المجانية والسقوط السريع ، وهذا لا يعني أنه يقف ضدها ـ أي الاضواء ـ وانما يرفض أن يخطط لها أو يلهث وراءها ، لذا تراه ينكب على عمله بصمت مليء وجهد اصولي مركز . وأي تجربة فنية حقيقية كهذه من شأنها بالدرجة الاولى أن تجذب لعبة الضوء والاعلام اليها ، فالعمل الفني الجيد هو الذي يفرض معانيه بالنهاية فوق كل الاعتبارات .

في أعمال « أحمد مادون » تمتزج الاشكال المحلية مع الاجواء الغربية ، فمن المساحات الرحبة الصافية الى تفصيلات صغيرة متحركة تستدعي بعضها بعضا كمجموعة من الحيوانات في حوار دائم ، هادىء احيانا ، عنيف ، بل ومتفجر غالبا تجريدات ليست بعيدة عن الاجواء الشعبية والبيئة التي نعيشها ، ولكنها في الوقت ذاته عناصر عالم مستقل قائم بذاته ونتائج جهود خاصة .

عالم غريب ما أن يقترب منا جزء منه حتى تأخذنا بحار من اللون تقذفنا على ساحل مهجور ، أو أفق بعيد نلمح من خلاله بعضا من وجوه وأجساد تذكرنا بالتأكيد بمنحوتات احدى حضارات الشرق الاوسط ولكن من غير تحديد . انها ذكريات دفينة تنبثق من أعمال الفنان لتكون عالمه المتميز .

« محمود شاهين » :

« أحمد مادون » كما يبدو ، دخل مرحلة الادمان على الانتاج الفني ، فسكنه بذلك هاجس الفن الجميل المهمور بشفاه الواقع والمتمثل لقيم فنية كثيرة تبدأ من التراث الابعد حوله في تدمر ، وتنتهي بالخاصية التجريبية لعصرنا العجيب . أمام أعمال هذا الفنان ، يشعر المشاهد بسوية واحدة تجمع كافة الاعمال .

اضافة الى ذلك فان اعمال الفنان « مادون » تقدم صاحبها كواحد من المولعين باشغال سطح اللوحة بأكبر قدر ممكن من الالوان والاشكال المتداخلة لدرجة يرهق فيها هذا السطح أحيانا . وفي اعمال اخرى يكتفي باستخدام ألوان قليلة ومشتقاتها اضافة الى عدد قليل من العناصر « نساء حمامة أو مجموعة بشرية موزعة فوق تكوين مدروس » تطل من العمل برحابة السهول التدمرية المستلقية عند أقدام الوهاد حيث يتواجد مرسم الفنان البسيط الجميل .

أمام سطح لوحته تنهمر عليه تداعيات كثيرة وغزيرة شكلية ولونية هي جملة مخزوناته الخبراتية المجمعة في الذهن والاحساس . ويبدو واضحا انتساب لوحة الفنان الى العصر ، وذلك من خلال الحضور القوي لتجارب عالمية كثيرة في الصياغات الفنية التي اعتمدها في تنفيذ لوحته .

بافل كوزنتسوف

بقلم : ميخائيل الباتوف
ترجمة : فيروز هزي

قال همنغوي مرة أنه تعلم الكثير من سيزان نتيجة تردده على المتاحف لكنه وجد نفسه عاجزا عن تبيان ما تعلمه بالضبط .

ونحن بدورنا تعلمنا الكثير من ابداع (بافل كوزنتسوف) وكل محاولاتنا لتعيين ذلك تظل غير مجدية ، ربما لان التحديدات والتعاريف المتداولة التي نستعين بها تشبه فضلات النقود ، فهي قليلة ولا تكفي لابراز محاسن لوحاته ، ولذا نقتصر على القول : ـ [ان أعماله تذكرنا بوجود فن رفيع ، وتفصح لنا عن التصوير الحقيقي وعن شاعرية الالوان الحقة ، نحن مدينون له ، وهذا ما يدفعنا للرد بانحناء دنيوي أمامه] .

وتعود بي الذاكرة الى شاطيء ريفا حيث كنت أصطاف ، وشاءت الصدفة أن أصبح شاهدا على حوار دار بين شابين بعد أن مر بهما كوزنتسوف متأبطا البومه .

ـ هل تدري من هذا ؟

ـ بافل كوزنتسوف .

ـ مستحيل !... فمن تقصد يجسد مرحلة تاريخية بأكملها ، بالفعل فقد كان ذلك الشاب على حق ، فهو يشكل نقطة انعطاف ليس في تاريخ الفن الروسي فحسب بل في فن القرن التاسع عشر وذلك حين وثق الفنانون ثقة عمياء بمشاهداتهم ، واعتمدوا بشكل خاص على الانطباع المباشر الطازج الذي وفقوا بنقله الى قماش لوحاتهم بكامل حرارته ، وتمكنوا من تحقيق نجاحات كبيرة في هذا المجال ، الا أنهم قلة أولئك الذين لم ينسوا الخيال الفني، مثل ديلاكروا والكسندر ايفانوف ، فاسكيتشات الاخير ذات المواضيع المستمدة من الكتاب المقدس ألهمت (ميخائيل فروبل) الذي حلق عاليا على جناحي الخيال ليحدق بعدها في لجة الاثير الازرق ، لكن تضحيته لم تذهب عبثا فقد فتحت الباب أمام موهوبين آخرين . أما بالنسبة للجيل الذي تلى هذه المرحلة فلم يعد هذا التقسيم قائما ، اي ما بين المعاينة ، و (الاختلاق)(٢) ، فقد أغنى احدهما الآخر . الخيال أخذ يستنهض الفنان ومعاناته ، والمشاهدة بدورها تجنبه التهور والطيش .

(١) م. ف. ألباتوف (١٩٠٢) باحث وناقد تشكيلي معروف على واسع بين المهتمين السوفيت . وتتمتع مؤلفاته ومواقفه النقدية باحترام خاص لدى الاختصاصيين .

في أعمال (بافل) المبكرة كثير من الخيال والاختلاق ، فيها أحلام مشرقة وحكايات ناعسة ، وفيها رحابة سهوب (ذهبية) وقوافل الابل ، قطعان الغنم المضيافة والسراب الواهي ، انسجام للقيم الوردية مع السماوية، التنعم الشرقي وايقاع الحياة الرتيب ، على الرغم أن جملة ما تقدم جاء نتيجة لزيارته قرغيزيا وآسيا الوسطى ، الا أنه ووجه بقسط كبير من قبل مخيلة الفنان الساحرة .

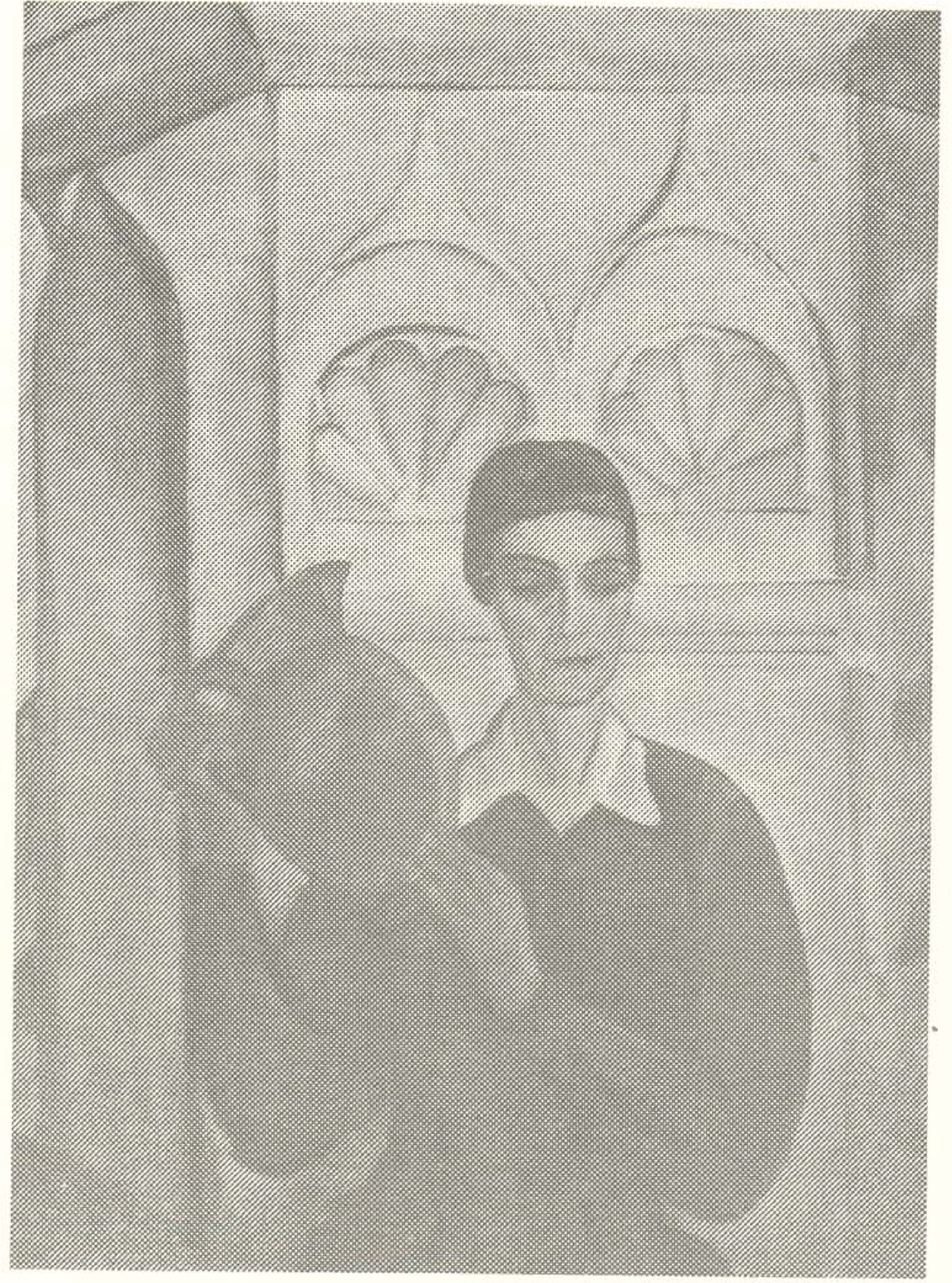
لكل الاشياء الرائعة يبدو العالم الشاعري لدى كوزنتسوف الشاب هشا ، لدرجة يمكن الظن بها أنه أصبح عاجزا عن الصمود أمام ثقل الواقع وجلافته ، كان يتخيل أن مثل هذه الروح ستذوي داخل قشرتها ، عندما تلاحمت الاحداث ، التي لم تغير وجه بلدنا ، فحسب بل هزت العالم بأكمله ، الا أن الحماس الثوري في مجال البناء والعمل الاشتراكي شحذ همته وأغنى ابداعه ، ففي اللوحات التي يعود تاريخ تنفيذها الى تلك الفترة من الزمن ، تبدو بيوت (يريفان) وقد اشرأبت بزهو من بين الاحراش لتنضب بتناسق جميل على هضاب القفقاس ، كما تطالعنا نساء يجمعن القطن والشاي ، وفي كل صوب أزهار .. أزهار .. أزهار .. فكوزنتسوف على استعداد لتحويل رقعة بلدنا الى حديقة غناء تفيض حياة وحركة ، وهنا تجدر الاشارة الى أن الفنان لم يضطر الى التخلي عن ذاته ، ففنائية سنوات الصبا ساعدته في سنين النضج على التغني بالجمال الملحمي للحرية التي انتزعها الشعب .

ولا يتسع المجال في هذه المقالة لتتبع تطور جميع مراحله ، فهو مثل أي فنان آخر صادف المصاعب وعرف النجاح ، ولذا اقتصر على التوقف عند سمة هامة ميزت تجربته الابداعية بأكملها ، ألا وهي سعيه الدائم نحو فن ذي أشكال وحجوم نصبية كبيرة ، وتمكن من انتزاع الحق لعالمه التشكيلي بدخول العمارة الحديثة ، بيد أن هذا الحق لم يجد له سبيلا للأسف ، الا في أروقة المعارض والمتاحف ، فبعض لوحاته مثل « الرعاة » و « الحصاد » ، مثال متميز للتصوير الجداري الحديث ، الايقاع ليس مقيدا ومقررا بشكل مسبق ، بل هو حي وحر ، والتصوير لم يلصق بالجدار وانما هو فراغي ومشبع بالهواء ، وفي الوقت ذاته يعتمد التحفظ والتعميم الشامل ، فهو أشبه ما يكون بمنظر خلاب أحاطت به العين عن بعد .

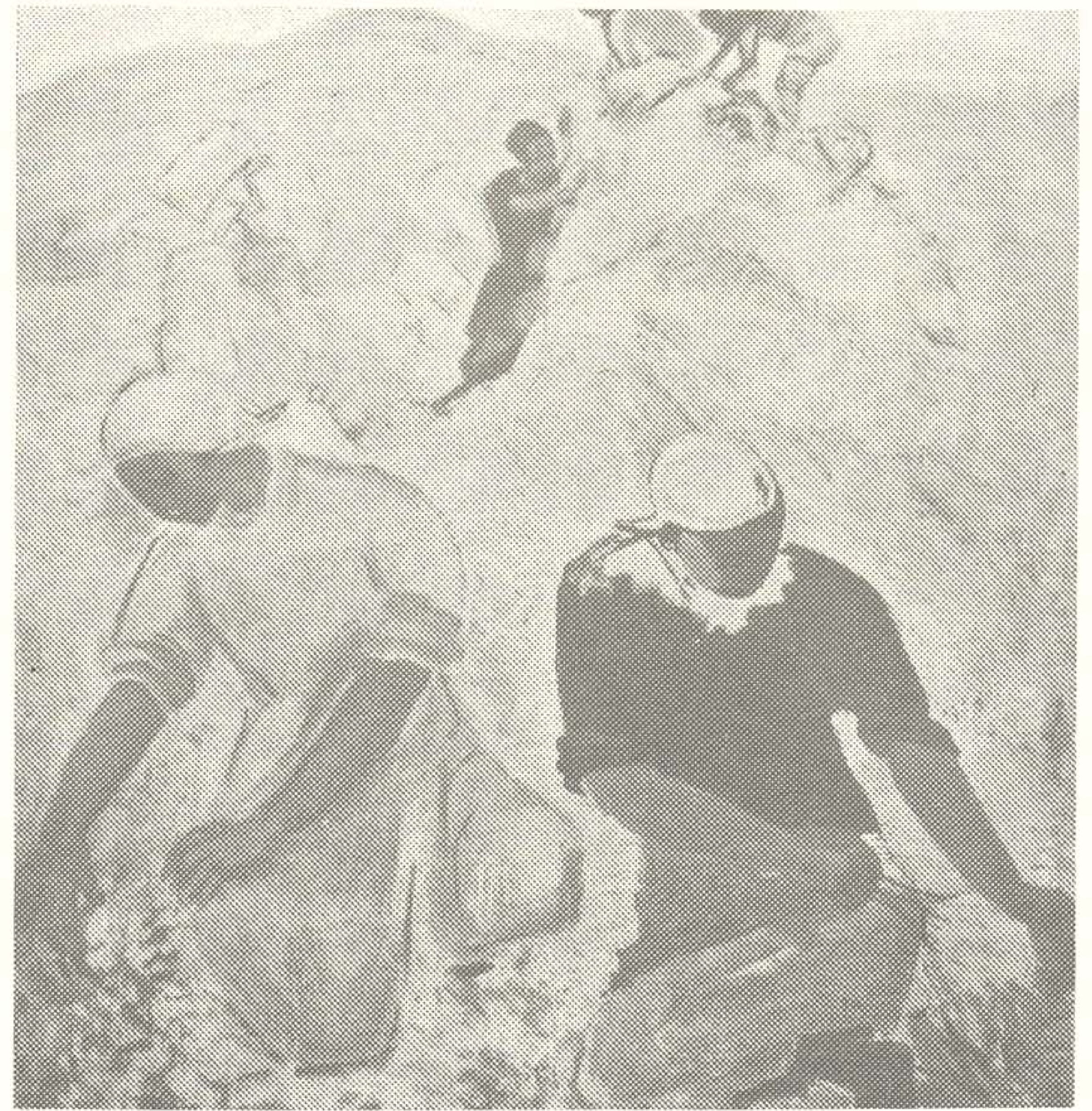
ببهجة كبيرة وبدون عناء يمكننا التعرف على أعمال كوزنتسوف من بين الاعمال الاخرى ، وذلك بفضل

---

(٢) يشعر الى القول المأثور : ان للفنان الحق بالافتراء شريطة أن يكون ذلك مقنعا



صورة شخصية .... كوزنتسوف



جمع القطن ... كوزنتسوف

توهجه العاطفي الحكيم وعفويته الطفولية ، بلغته التشكيلية المعتمدة السرد القصصي ، بايقاعات ألوانه المدروسة ، بانسجام أشكاله ولمسات فرشاته المتأنية.

بافل كوزنتسوف فنان كبير ، لكنه ليس وحيدا في الفن الروسي والسوفيتي ، فهو مدين بشكل خاص لفروبل الجهم ، وباريسوف موساتوف الوديع ، ثم لمعلمه الفطن فالنتين سيروف [الذي سلك في أعماله الاخيرة الدرب نفسه الذي سار عليه تلميذه النجيب] ، ويليهم أقرانه ورفاق دربه : ساريان ، ريريخ ، سابونوف ، بتروف فودكين .

تسلح كوزنتسوف بكل جديد أتى به القرن العشرون : لم يخف البحث والتجريب واقدم على ما يكفي من المغامرة ، لكنه لم يرضخ لاغواء الموضة ، وهذا ما هو جوهري وهام في تجربته الابداعية ، وهنا لا بد من الكلام بكل جدية وصراحة حول الفن الحديث الذي فتح أمام الفنان امكانيات لا حدود لها ، وقدم له بآن واحد سلاحا خطيرا . فكم من المواهب التي تبددت لان الفنان حسب نفسه مركزا للكون واعلى مقاما يسمو فوق كل شيء ، وأباح لنفسه حق النزوات ما طاب لها ، كم قاد هذا الى طريق مسدودة انتهى الى الرفض الاعمى والى تجاهل العدم الحالكة ، ليسود بعدها الفراغ الروحي .

فن كوزنتسوف يقف عند القطب المعاكس ، وهو تأكيد لا رفض ، ليس جهامة « لا » بل اشراق « نعم » ، انه كالشاعر القازاخي القديم « أقين »(٣) فهو يتلفت الى جانبيه ، ويتغنى بكل ما هو رائع وحي في هذا العالم ، أكان ذلك عاقلا أم طائرا طليقا ، أقافلة مواش أو سحابة تخلفت لتتلاشى في السماء .

الدهشة هي مصدر الفن على حد اعتقاد الاغريق القدماء ، ان التعجب والدهشة والابتهاج لم تسمع لقلبه بالفتور خلال ستين سنة من الجهد الابداعي ، وهذا ما يجعل قلوبنا تخفق أمام لوحاته الآن .

بالفعل فأمام لوحاته يجري تحول سحري لدى كل مشاهد ، فهو أشبه بطفل يلهو ولا يطرق مسامعه ما يدور حوله من حديث بين الكبار ، ولكن عند البدء سرد حكاية مشوقة نجده يرهف السمع ليصغي بكل توجس كي لا يفوته شيء ، وهنا يتكشف لديه فهم عميق

(٣) أقين .. مجموعة من الشعراء القازاخيين تغنوا بكل ما جارهم وأحاط بهم .



طبيعة صامتة مع اواني كريستال ... كوزنتسوف

لادق الاشياء التي كان يتخيل أنها عسيرة الفهم عليه .

بعض الكلمات عن بافل فارفولوميفيتش نفسه ... سئل الكاتب الفرنسي جان كوكتو : — [من هو فيكتور هيجو ؟... فأجاب هو ذلك الشخص الذي تخيل أنه فيكتور هيجو] ، أما كوزنتسوف فلم يخيل له أنه (بافل كوزنتسوف) بل أضحى هو نفسه ، بكل جدارة وفخر ، ربما يراودنا الظن أن مثل هذا اللقب قادر على افساد الانسان وتغييره ، بيد أن بافل كان رجلا بسيطا ، وديعا ومتواضعا ، ولا يميزه عن الآخرين سوى ذلك الفرح الحياتي الذي لا ينضب .

شاهدته عام ١٩٤١ عندما كانت تنهال على موسكو سيول الحمم ، ورأيته في فترات أخرى قاسية . لم تفارقه ابدا صلابته الروحية المعتادة ، وكان التطلع اليه يمنح التوازن الروحي مثلما تمنحنا الآن لوحاته .

كنت أعجب دائما كيف ظل كوزنتسوف منسيا من قبل شعرائنا ، فلم يحدث أن قام أحدهم بالتطرق له . لكنني توصلت الى الحذر فيما بعد لان فردريك شيلر ، كان يعنيه هو فقط عندما كتب منذ مئتي سنة قصيدة « الى الفـرح » ، تلك القصيدة التي ألهبت وسحرت حتى ذلك « العبقري الجهم » بيتهوفن .

١

ماهي الفنون الافريقية

بقلم : جاكلين دولانج

مقدمة

في هذا الملف الذي أعدته (الحياة التشكيلية محاولة لتعريف القارىء على ((الفنون الافريقية)) ، وذلك لما لهذه الفنون من أهمية كبيرة ، من الجوانب الفنية والاثرية والتاريخية ، ولما تعكسه هذه الفنون عبر ما قدمته لنا من ابداع ، الحياة في القارة الافريقية .

وان الواضح أن الهدف الرئيسي لما نقدمه من تعريف بهذه الفنون ، هو تصحيح المعلومات الشائعة عن هذه الفنون ، والتي روج لها المستعمرون في افريقيا والتي تعكس مدى الرغبة لدى العالم المعاصر .. لاعادة النظر في النظرة الاستعمارية لفن الشعوب الافريقية ، وذلك عبر جهود بذلها العلماء المنصفون ... والفنانون التشكيليون .

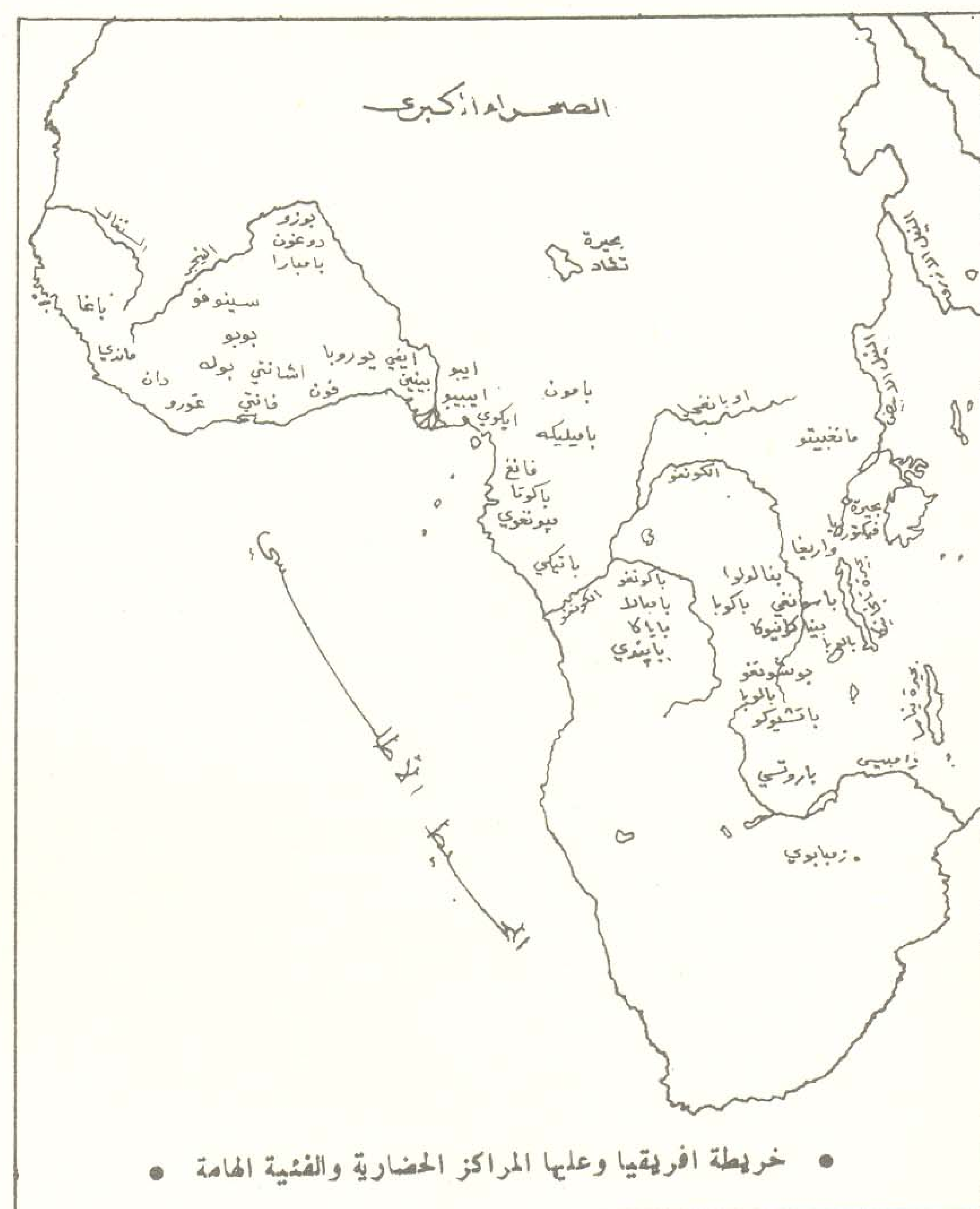
لقد كانت هذه الفنون تمثل انتاجا متخلفا عند كثيرين من المستعمرين ، وذلك نتيجة لراي يقول بأن افريقيا (متخلفة) اقتصاديا عن اوربا ، وبالتالي فان فنونها متخلفة ايضا ، ولكن .. الجهود التي بذلت ، منذ بداية القرن .. وحتى الان ، استطاعت ان تثبت ان ما تنتجه أفريقيا من فن لا يقل اهمية عما انتجته الشعوب الاخرى .

بل ان بعض الفنانين الكبار من أمثال (دوران) و (ماتيس) و (بيكاسو) و (براك) ... وبعض الشعراء من أمثال (أبولونيير) وبعض الدارسين ، استطاعوا قلب هذه الصورة رأسا على عقب ، بحيث أصبحت الفنون الافريقية ، مصدرا أساسيا من مصادر الفن الاوربي المعاصر ، وتحتوي على القيم الفنية والحضارية التي لا تقل عن غيرها .. ان لم تتفوق .

ويمكن أن نلمح هذا في مجموع الدراسات التي كتبت عن الفنون الافريقية ، ولعل من ابرزها ماكتبته الناقدة (جاكلين دولانج) التي كلفت من قبل (اليونيسكو) باعداد دراسة عن هذه الفنون ، ومعرض متجول عن أهم انجازات الفنون الافريقية ، وبعض الكتاب الافريق .

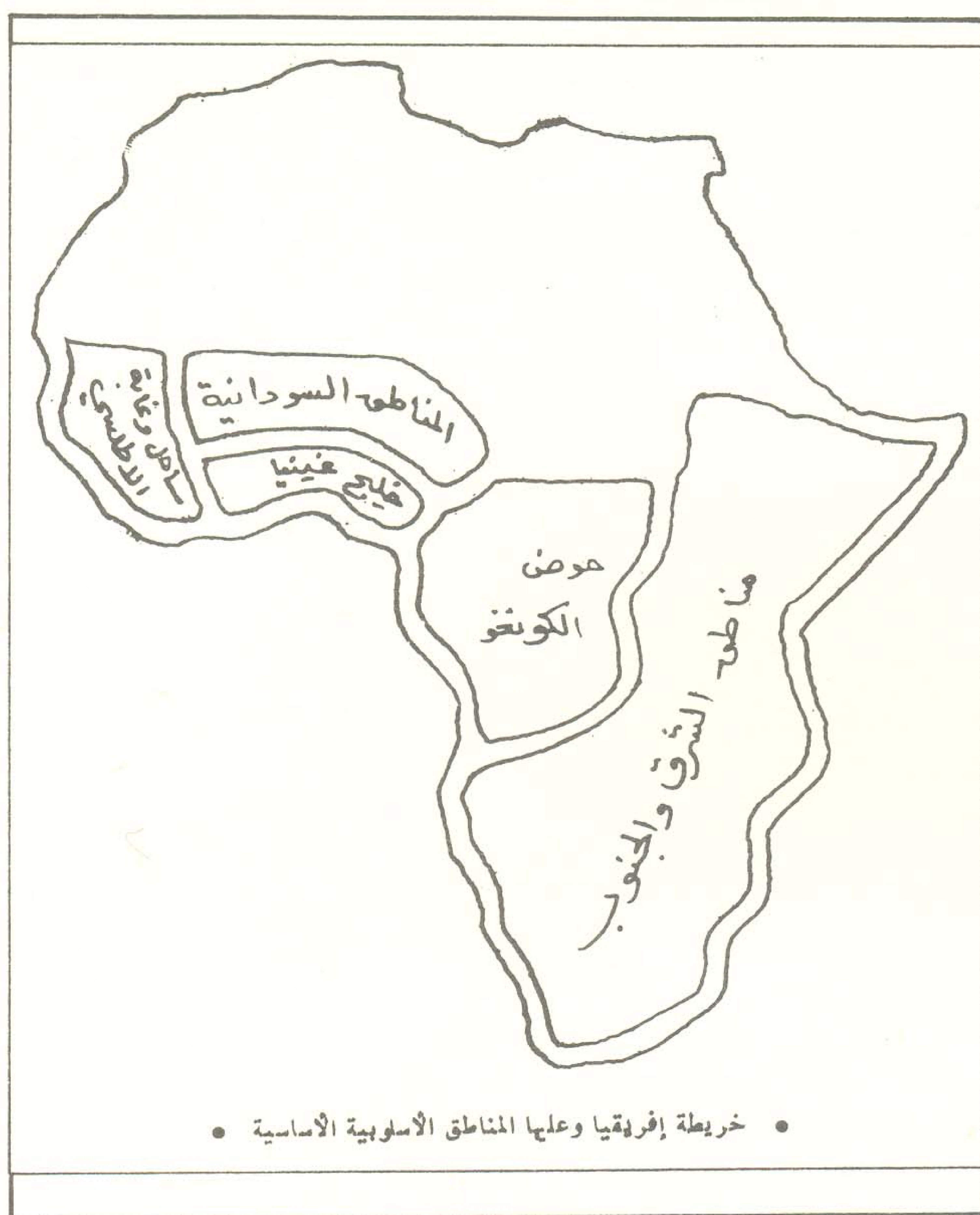
ولقد ثبت الان أن [الفنون الافريقية ...] أثرت على اوربا ... فنيا أكثر من تأثير اوربا على افريقيا ثقافيا وحضاريا ، ذلك لان اوربا لم تكن بالنسبة لافريقيا الا مستعمرة ، جاءت لنهب الثروات الطبيعية والاثار ... واستثمار كل شيء فيها لمصلحة فئة من الاحتكارات العالمية .

وعلى الرغم من المصاعب التي واجهت محبي الفنون الافريقية لتخليص اوربا وامريكا من عقدة (التفوق) التي سيطرت عليهما لسنوات عديدة ، مازالت هناك محاولات مختلفة لنعت هذه الفنون باسماء مختلفة ، نقرأها في الدراسات المختلفة التي تنشر كل يوم عن الفنون الافريقية ، مثل (الفن الزنجي) و (الفن المتوحش) و (الفن الاسود) و (الفن المتخلف) وغيرها من الاسماء الغريبة ، مع أن الاتجاه الصحيح لتعريفها هو تسميتها (افريقية) ، وهذا المبدأ قد اقرته (اليونيسكو) حين اعتبرت الفن الافريقي هو الفن



• خريطة افريقيا وعليها المراكز الحضارية والفنية الهامة •

خريطة افريقيا



• خريطة إفريقيا وعليها المناطق الأسلوبية الأساسية •

خريطة افريقيا

الذي انتشر في جنوب الصحراء الافريقية ، وهو يختلف تماما عن فنون افريقيا الشمالية التي تأثرت بالفن العربي الاسلامي .. ولهذا الرأي النقدي أهمية لانه يزيل الكثير من اللبس حول هذه الفنون ، ويساعدنا على ان استخدام كلمة نقدية تخلو من العرقية والعنصرية ... مما استخدمه نقاد الفن بوعي أو بغير وعي ...

الفنون الافريقية(١)

ان الفنون التشكيلية للشعوب الافريقية التي تقطن جنوب الصحراء قلما تفصل عن المجموعة الفنية التي تتكون من حركات هذه الشعوب ورقصاتهم وموسيقاهم .

وأكثر من ذلك ، ان بين العمل الفني التلقائي (قطعة نحت مثلا) وبين الامكنة التي يوضع فيها هذا العمل (مكان القرية ـ الكوخ ـ مكان العبادة) علاقات تناغمية تشكل جزءا من الفعل الجمالي نفسه .

ان الذين يوشون العمل الفني ، والذين ينظرون اليه يشاركون فيه عمليا ، وفي نفس المكان ، كل هؤلاء يتعاطفون مع ما يحيط بهذا العمل .

وبالمقابل ـ وخارج افريقيا ـ يبدو العمل الفني المنحوت ، أو المصبوب ، أو المرسوم ، او المنسوج او المحفور ، على انه الشاهد الواضح على الابتكارات الفنية التي تنتشر بكثرة في هذه المنطقة التي تشكل قلبا يقذف بين المحيط الاطلسي والهندي سهوله ، وغاباته الواسعة وانهاره الدائمة ، وشواطئه المقطعة .

وان ما اصطلح على تسميته باسم (فن) ، وما حددت على أنها أعمال نفذت « من أجل الفن » ، لايمكن ربطها بظاهرة اوربية مؤقتة تمثل لحظة من التاريخ العالمي للفنون .

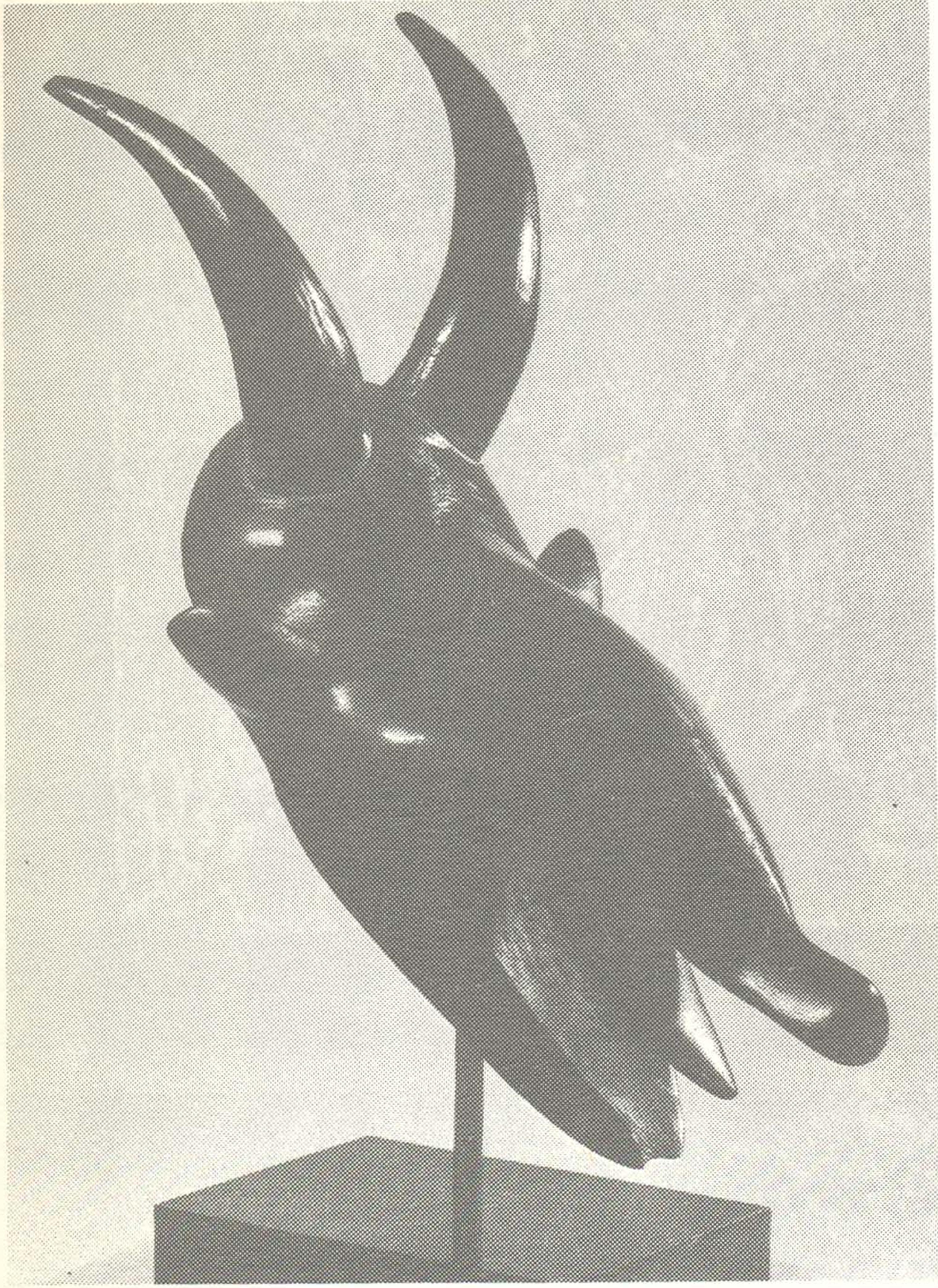
ان الفنون التي نعجب بها سواء كانت افريقية أو لم تكن ، توجد من جملة ظروف معقدة مادية وخيالية تتحد بقوة ومتانة عند خلق العمل الفني ، وان هذه الاعمال التي كانت عبارة عن خلق بصري في البداية قد أصبحت ضرورية لتوازن المجتمع .

ان العمل الفني التشكيلي هو قبل كل شيء عبارة عن ابتكار مادي ، ولهذا أخذ القسم الاول من المعرض عنوانا هو « المواد والتقنيات » .

ففي أغلب الاحيان لم تكن الفنون الافريقية لشعوب جنوب الصحراء معروفة أو مشهورة ، الا عن طريق عمل نحت خشبي ، مع أن العمارة والتعدين والتصوير



قناع الدوغون .. خشب (٤٣،٢) سم : عاشت قبائل الدوغون في شمالي مالي ، وهذا القناع من شعب الساماال ، ويدعى «اني بونغو» ويمثل مرحلة الرعي ويجمع العناصر الانسانية والحيوانية .



قناع الدان ـ خشب (٤٠) سم : من جمهورية ليبيريا أو من ساحل العاج او جنوب غينيا ويمثل بقرة متوحشة من اهم ابقار تلك المناطق الممتلئة بالغابات .

الزيتي والنحت الحجري والعاجي والخزف والنسيج والقش ، هي فنون تعبير جسدي تقدم في كل قرية الدلائل المقنعة على الموهبة الجمالية الاصلية للشعوب المختلفة .

ان بعض التقنيات الاساسية تميز الانتاج الافريقي مثل « الصب بطريقة طرد الشمع » عند صناعة الاشياء بالذهب والنحاس والبرونز والشبه والقصدير ، وهي طريقة تستعمل في كل منطقة خليج « غينيا » من « ساحل العاج » حتى « الكاميرون » ، واستخدام « البلطة » كأداة أساسية للنحت الخشبي ، وتشكيل الفخار بدون استعمال الدوران ، والرسم بألوان نباتية الاصل في الاعمال الفنية التقليدية ، كل هذه الطرق شائعة جدا .

ولكن ضمن حدود بعض القواعد التقنية الشائعة تبرز أصالة وجدارة هؤلاء الفنانين وتنتشر أماكن العمل ضمن حدود قوانين الحياة الملائمة لكل شعب .

ان القسم الثاني من المعرض مكرس « للتاريخ » اذ أن خلف تواريخ الفن في الحضارات الكبيرة المسماة « كلاسيكية » تختفي أسرار كثيرة ، غير معروفة ، وفرضيات لا يمكن توقعها عادة ، لان التاريخ لايستطيع اعادة الديناميكية المعقدة للحياة نفسها .

ومن الممكن أن يتوقع الانسان لتاريخ افريقيا في المناطق الجنوبية للصحراء حظا كبيرا في المستقبل ـ مع ان هذا المديح هو مجرد مخاطرة ـ وذلك نتيجة للاحترام الكبير واللفطنة التي عومل بها من قبل الشعوب الاخرى .

١ ـ نشر هذا البحث في مقدمة كراس عن (الفنون الافريقية) صدر عن (اليونيسكو) ، هذا الكراس وزع مع معرض متجول يعرف بالفنون الافريقية ، ونظرا لاهمية هذه المقدمة فقد قمنا بنشرها .

ولكن ، وبالتأكيد ، تنقصه الدلائل المكتوبة ، عدا بعض النصوص التي حصلنا عليها من (المدونين العرب) وبعض الكتابات المحلية التي ترجع الى القرن الاخير ، هذا مع بعض الادب الشفاهي ، والذكريات عن الماضي والمحفوظة في ذاكرة المحترفين المختصين ، والكهان ، والمسنين ، مع بعض البقايا الاثرية والاطلال والاوابد ، وانتاج تشكيلي قديم أو متوسط القدم ، كل هذه العناصر تساعدنا على اعادة بناء (التاريخ) في افريقيا .

ولكن شيئا هاما يجدر بنا ألا ننساه ، انه يكمن في مشاهدة حياة والابداع الحالي للشعوب العديدة والتي نتعرف عن طريقها على الابناء الذين ينقلون ما يربط الماضي بالحاضر .

لقد بولغ كثيرا في الحديث عن عزلة المجتمعات الافريقية قبل احتكاكها مع الاوربيين ، مع ان الرحلات كانت كثيفة والحركات التجارية والثقافية ظاهرة قديمة جدا في افريقيا .

وهناك ، كما في أي مكان آخر ، كل الانتاج التشكيلي هو نتيجة علاقة بين أصالة خاصة بهذا الشعب ، وبين كيفية استعاراته التي ترجع الى قبوله لما اخذه ، أو تجديده بشكل كامل .

مرة يبتكر عمل نموذجي ، ويرحل ، أو يتبدل في مكانه الاصلي ، وليس سهلا معرفة السبل التي اجتازها .

ان تاريخ (البرونز النيجيري) يرينا مدى التعقيدات ، والتنظيم في العلاقات بين الدول الكبرى في مرحلة ازدهار الملكية في (إيف) في نفس المرحلة التي تمثل مرحلة ازدهار الملكية في (بينان) . نحن لا نعرف كيف دخل صب البرونز بطريقة طرد الشمع ، ولكننا نستطيع أن نكتشف الروابط التي وحدت بين فن صب البرونز في (بينان) وبين فن صب البرونز في « إيف » ، ومن ثم بين فن صب البرونز في « بينان » وبين صبه في مملكة « النوب » .

وفقا للتقاليد كل ملوك — أوبا — في « بينان » ينحدرون من « أورونميون » الابن أو الابن الاصغر لـ « اودودوا » الملك لـ « إيف » « الذي أرسل من قبل الإله الاعظم من أجل خلق الحياة على الارض ، ولقد جاء « اورونميون » من « إيف » الى « بنيان » لينظم المدينة التي سادها الظلام نتيجة للفوضى ، واستطاع ان يعيد الطمأنينة الى المدينة ، وتزوج ابنة أحد الرؤساء التي أنجبت له طفلا ، وعندما غادر الملك « بنيان » ترك ابنه الذي أصبح أول ملك حكم تحت اسم « أويكا الاول » ، ومنذ عهد بعيد يعتبر ملوك بنيان — الاوبا — ملك إيف — الاوني — كالاخ الاكبر لهم .

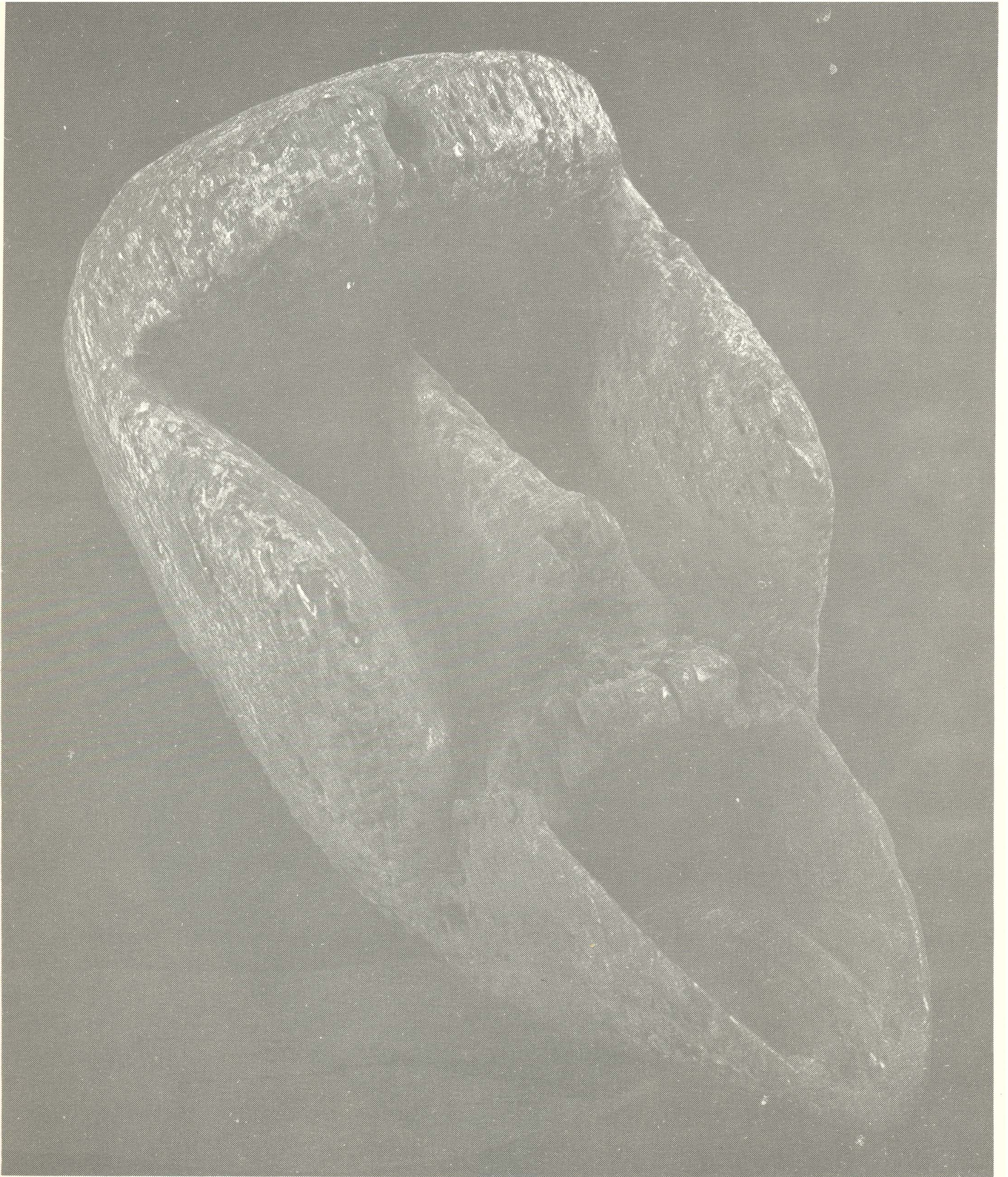
والعادة المتبعة عندهم ارسال رأس كل ملك يموت الى « إيف » لدفنه هناك ، في احتفال وأبهة ، ويستبدل رأس الملك حسب التقاليد برأس من البرونز بدل الملك الفقيد ، ليحافظ على قوة المدينة الروحية ، ولهذا السبب لا يوجد في « بينان » الفنان الذي يقوم بصب البرونز .

ولكن الملك « ايغولا » الذي حكم حوالي القرن السادس عشر هو الذي توسل الى ملك « إيف » ليرسل له فنانا قادرا على صب البرونز ، وجاء « ايغوغاي » الذي علم « البينان » كيف يصبون الرؤوس بالبرونز . ومنذ منتصف القرن السادس عشر لم نعد نرى في « بينان » برونزا آتيا من « إيف » .

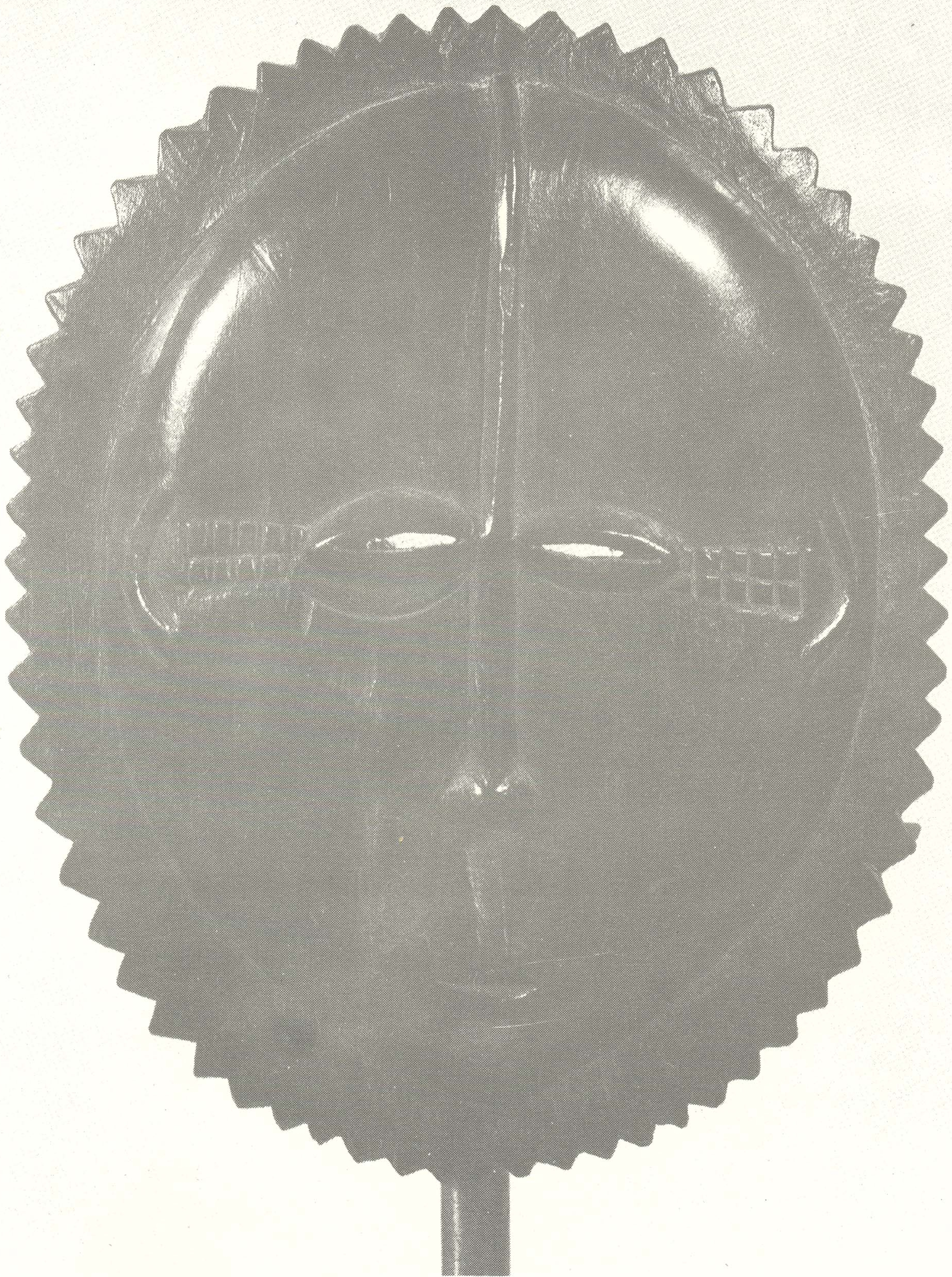
وحتى الآن يكرم حي الحدادين في « بينان » الفنان « ايغوغاي » على أنه راعي البرونز ، وله مذبح مكرس له ، وعلى الرؤوس المصنوعة من الطين المشوي يقولون بأن ما نقوم به من خدمة لهذه الموديلات هو نتيجة لما علمنا إياه — ايغوغاي — .



قناع ايبو النسائي خشب مدهون ٤٣,٥ سم وترتديه النساء في الطقوس والاحتفالات الدينية .



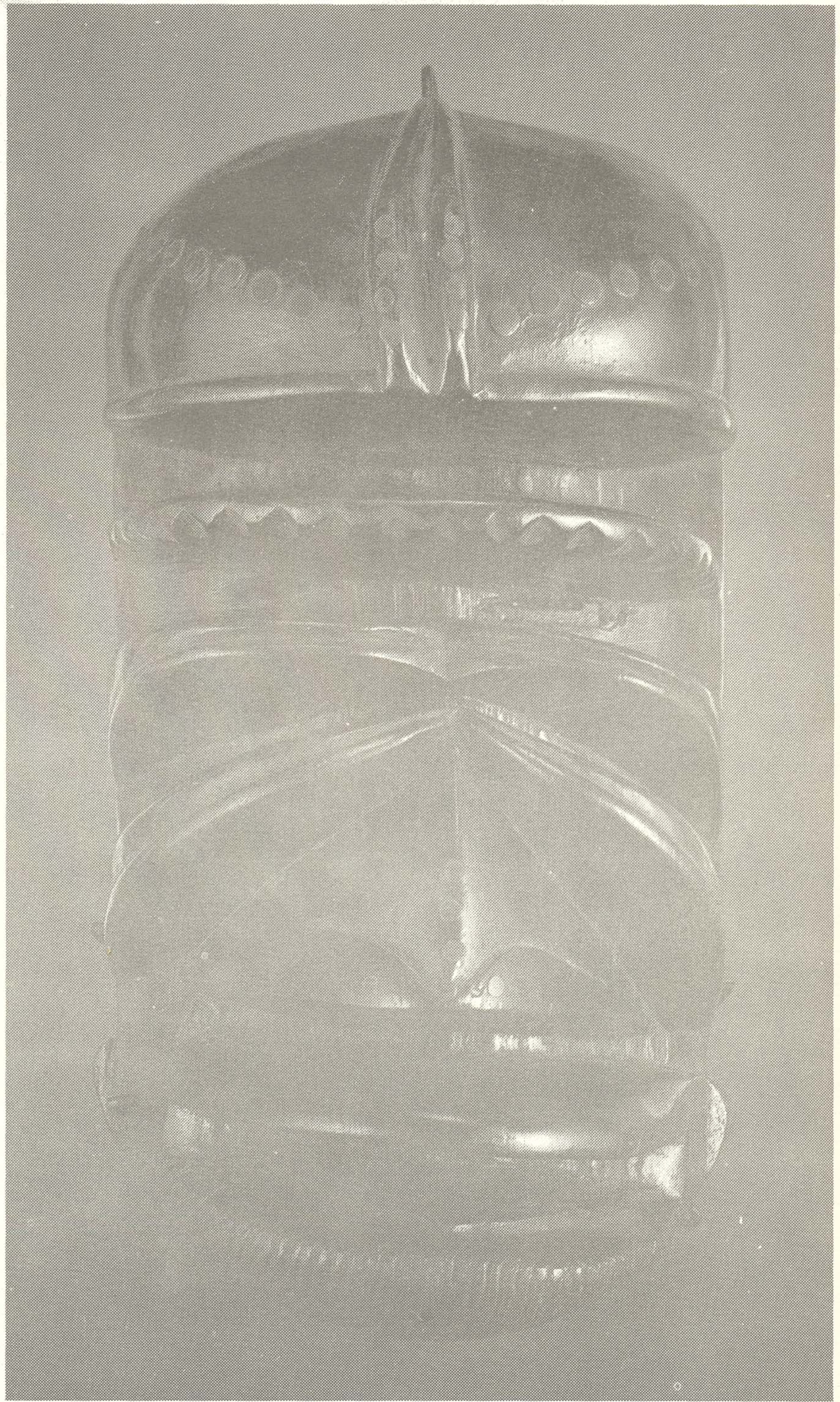
قناع النيجر - خشب ٢٨ سم
ويستخدم هذا القناع لتأكيد ولاء الشعب لحاكمه في القبيلة .



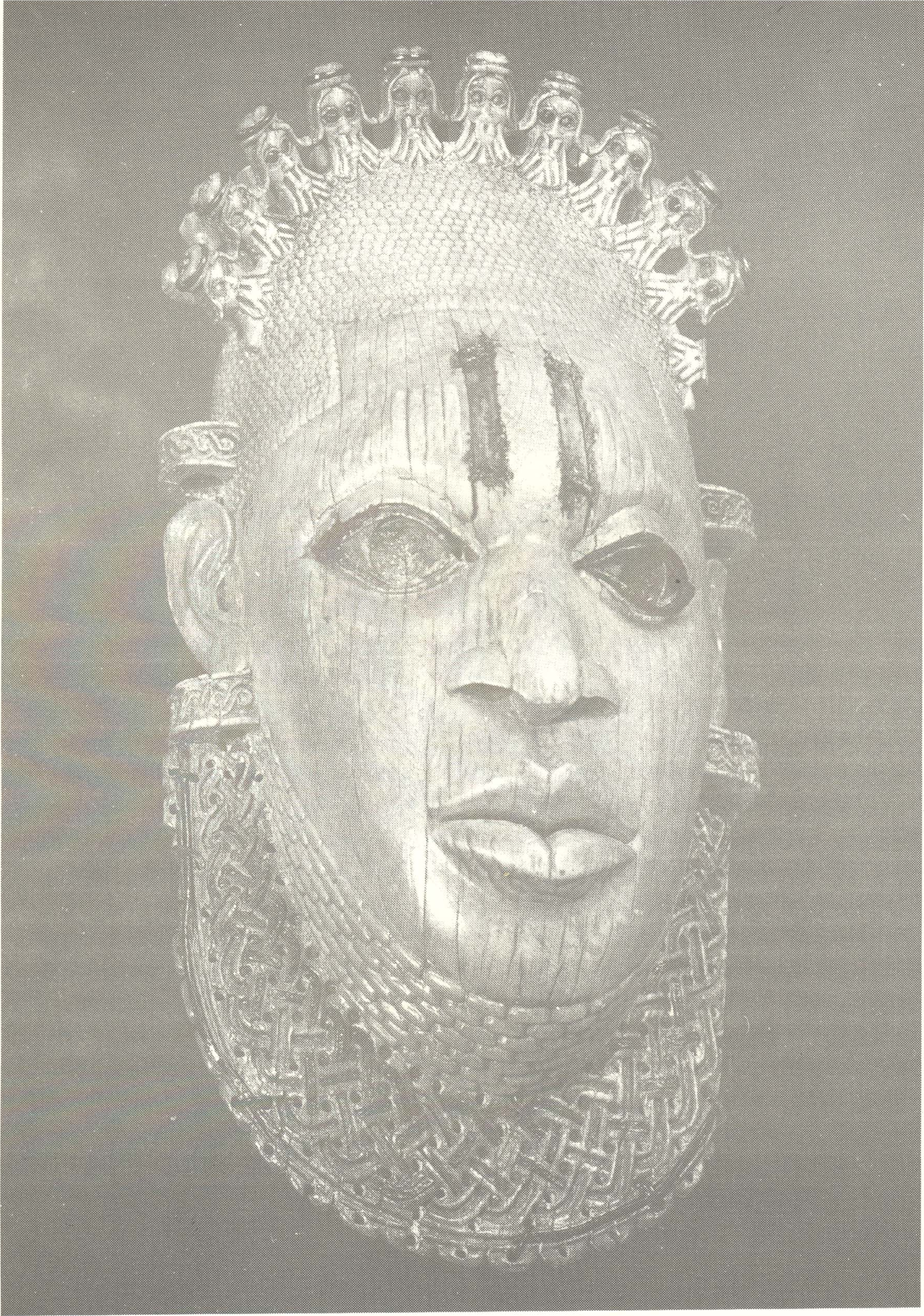
قناع يورو - خشب (١٩) سم
نموذج هام من اقنعة (يورو) تمثل الشمس ويرتبط بعبادتها .



قناع ايبيبو - خشب (٣٣ سم)
يوحي بالخوف ويستخدم لهذا الغرض ، يمتاز بواقعيته وفيها المبالغة في التعبير



قناع بنيتي - خشب (٢٩,٥ سم)
يعبر عن الاقنعة الافريقية الهامة التي تمثل المدرسة التكعيبية ، وهو
من النيجر - وقد اثر على الفن الاوروبي المعاصر.



قناع بيين - عاج - (٢٤,٥ سم)
يستخدم في الاحتفالات، وهو من اروح الاقنعة التي تدل على مدى تطور حضارة بينين .

ويظهر على أنه في نفس المرحلة التي استقبل فيها « أوغولا » الفنان « ايغوغاي » في بينان ، ترك (تسوداي) ملكيته التي أسسها ــ و « تسوداي » هو الابن الطبيعي لملك « ايداح » وهي عاصمة « ايفالا » التي تقع في الشمال الشرقي من « بينان » .

لقد سافر « تسوداي » في زورق وأخذ معه بعض القطع البرونزية وعددا من الاشخاص الذين يصبون البرونز ، وبهذه الطريقة انتقلت عملية صب البرونز الى بلاد « النوب » ، حيث أسس « تسوداي » مملكة جديدة ، وأهالي النوب يستخدمون نفس طريقة صب البرونز حتى الآن .

وهناك مشكلة تاريخية أخرى تتعلق بالخزف في (إيف) ، اذ من الممكن ، أو على الارجح أن يكون أصل هذا الفن قد أتى من (نوك) ، لان أعمال فنية كثيرة من الطين المشوي الذي وجد في (نوك) يمكن أن تقارن عناصره التشكيلية مع الفن في (إيف) .

ان أسطورة التخلف التقني الافريقي التي غذاها مفهوم التفوق لا يمكن فصلها عن الغزو الاستعماري لافريقيا ، ولقد قدمت لنا وجهة نظر عن الاعمال الفنية الهامة المصنوعة من (الطين المشوي) أو (البرونز) في (نيجيريا) وعن فن العمارة في (زامبابوي) في الجهة الجنوبية الشرقية منها ، وعن أعمال الفنانين الغرباء عن افريقيا ، وهذه المحاولات للتفسير قد سقطت لحسن الحظ منذ بضعة سنوات .

وان القطع التي عثر عليها والتي تمثل تاريخ افريقيا قد اعادت شيئا فشيئا اكمال قطعة الفسيفساء التي تمثل الفنون في افريقيا وسكان هذه القارة .

أما القسم الثالث من المعرض ، وهو القسم الاكبر منه مخصص لدراسة « المناطق الاسلوبية » ، وقد قسمت الى خمس مناطق : « المنطقة السودانية ، شاطىء الاطلسي وغابته ، خليج غينيا ، حوض الكونغو ، المناطق الشرقية والجنوبية من افريقيا » . وان هذا التقسيم لمناطق يتضمن الخصائص الاساسية التي تتحكم بكل هذه التقسيمات .

اننا نلمح التنظيم لمناطق هنا ، ونجد في كل مميزة ممكنة استمرارية الاشكال هذه الاستمرارية تسمح لنا بتتبع الحدود التي وضعناها لكل منطقة ، والتي قمنا بتقطيعها ليس وفق الحدود السياسية أو اللغوية ، بل لانها تتفق مع الوحدات الثقافية الكبرى على الوجه الارجح .

اننا نلمح دوما في مجال الادراك التشكيلي أنه من الصعوبة بمكان أن نعرف حدود المناطق التي تحدد



قناع - الفودولنسي - خشب مدهون ٧٠ سم يستخدم من قبل شعب (البوبو) ويصل الى ثلاثة امتار في الارتفاع وتزينه زخارف هندسية، وهو قناع نسائي للرقص ، ويستخدم مرة في العام في شهر كانون الأول .

أي أسلوب ، وذلك لان الموضوع يتبدل ، ويغير دوره دون أن يبدل حقيقته المادية أو بالاحرى ، ان العناصر التشكيلية تتبدل ولكن المعنى الاساسي يبقى .

ان التمثال عند شعب « الفانغ » في « الغابون » الذي نراه يعلو فيها قاعدة جماجم الاسلاف ، يتميز بالاشكال المستديرة والمثالية ، وبالعضلات الواضحة البروز ، والتي تتعارض مع ما نراه عند شعب (الكوتا) حيث يبدو التمثال ـ الواقف فوق القاعدة التي تحتوي على عظام الاسلاف ـ قد نحت من الخشب ، وبروزه خفيف ، وقد غطي بصفائح النحاس التي تعطيه سمة غير واقعية .

وهناك الاشياء التي تصنع من قبل شعب لشعب آخر ، مثل (الكورو) في (نيجيريا) الشمالية الذين ينحتون الكؤوس الخشبية من أشكال انسانية ليستخدمها جيرانهم (الجابا) الذين يشربون خمر التمر فيه أثناء احتفالاتهم في القرية .

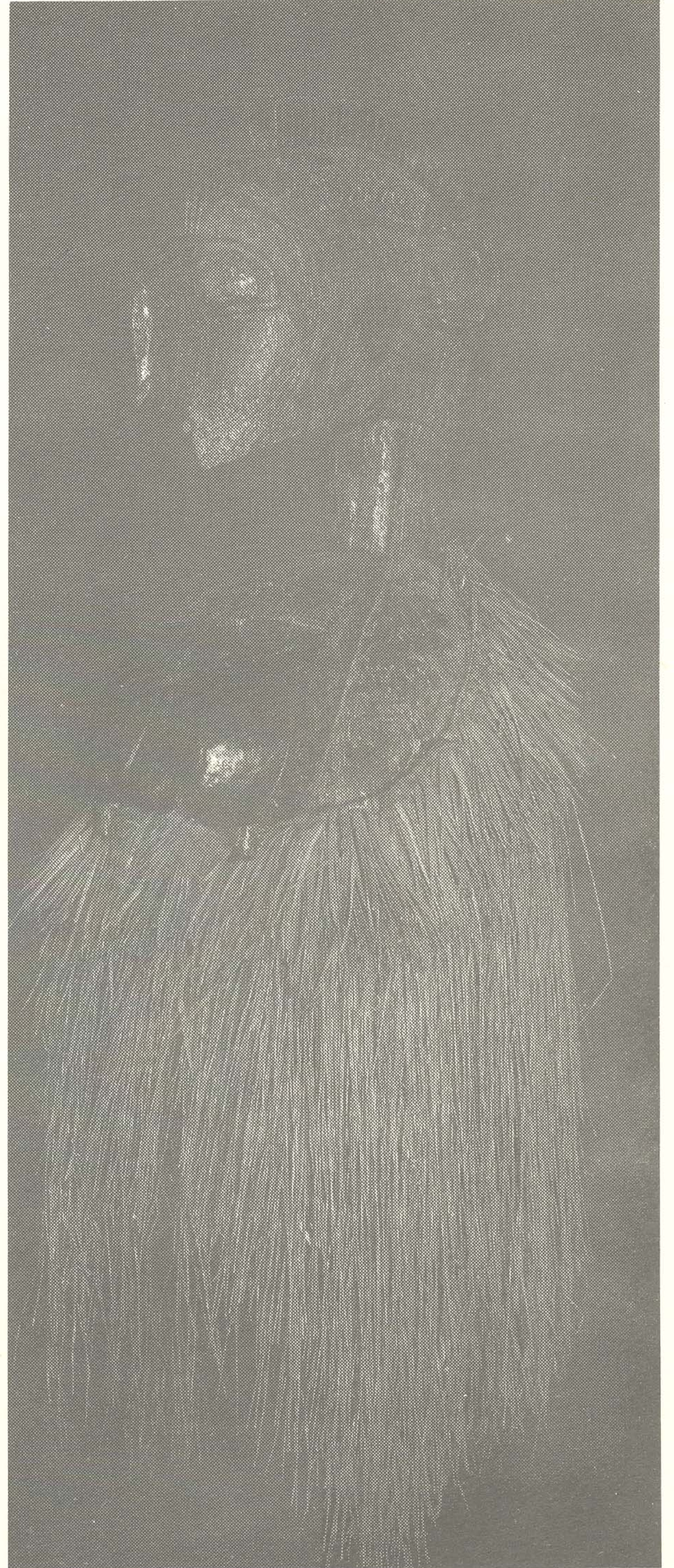
ان الشيء المصنوع يمكن أن يستعار أو يتبدل أو يقتنى لاسباب مختلفة . هذه هي القضية الهامة .

ويمكن اعطاء مثل آخر على نوع من الاقنعة الذي يشترى من قبل شعب (البوبو) لهذا يمكن أن يختار عمل ويشتهر بعيدا عن مكان انتاجه ، وهذا يسمح بانتشار غير متوقع للمناطق الاسلوبية .

وفي بعض الاحيان تصنع الاعمال الفنية ويستفاد منها ، وتحفظ من قبل فئة معينة من الشعب ، كمجموعة الاشخاص الذين استولوا على الارض أولا ، والمسؤولون عن الشعائر الدينية ، والعائلات الارستقراطية المتسلطة .

وهكذا نرى حشدا من الاساليب الفرعية ، حيث تتشابك الاساليب الفردية للفنانين ، والاساليب القروية ، وأساليب الوحدات السياسية والدينية ، وتقدم لنا اجابة قابلة للمناقشة ومحاولة أخرى لتقديم الفنون الافريقية .

لقد لعبت الفنون التشكيلية الافريقية دورا محرضا للفنانين الغربيين في النصف الاول من القرن العشرين ، وبشكل خاص في العقد الاول منه ، لقد وجد المصورون الزيتيون والنحاتون في الاعمال الافريقية التي تأملوها ، التشكيلات الملائمة لبحثهم التشكيلي ، وان مساهمة الفنون الافريقية في التاريخ العالمي للفن كانت ، وهي ، ولسوف تبقى هامة جدا . ان الفنون الاوربية استفادت من الاعمال القديمة ، ولكن الاعمال الفنية التي تنتج اليوم قد تأثرت بأعمال الفنانين الافارقة الذين يحملون علامة عصرنا الحاضر .



قناع الباغا ـ خشب ـ ١٢٢ سم
قناع من غينيا ويمثل الخصب ، وتغطيه زخارف تجريدية للاحتفالات المخصصة لهذا الموضوع وتحمله النساء الحوامل .

٢

الفنون الافريقية

بقلم: د. ولد بروغ
ترجمة: خليل شطا

بفضل الجهود المتحدة للمؤرخين والمعنيين بالاثريات والعرافة أخذنا نحيط علما بالماضي السحيق لشعوب افريقيا . لقد أصبح في وسعنا من الآن فصاعدا أن نعيد أيضا انشاء التاريخ المتعدد الجوانب للفن الافريقي، فلا تستطيع أية قارة أن تنافس افريقيا من حيث وفرة روائع الفن لعصور ما قبل التاريخ ، هذه الروائع التي ترجع الى سبعة آلاف سنة قبل الميلاد ، ان علماء الآثار المنحوتة في افريقيا الشمالية ، وافريقيا الشرقية والجنوبية وفي الصحراء أتاحوا لنا متابعة تطور فن هذه القارة خلال عدة آلاف من السنين .

وتعتبر برونزيات (بينين) بين أقدم روائع الفن الافريقي المعروضة في المتاحف الاوروبية ، ونحن نعلم المصير المأساوي لهذه المدينة ، ففي عام (١٨٩٧) نهبت وأحرقت مدينة بينين (ايدو) ، وقد عثروا في انقاضها على تماثيل رائعة : رؤوس برونزية للملوك وملكات بينين، وأوسمة برونزية ، تسمى ((آما)) في لغة ايدو ، عليها صور مجسمة لقواد الحرب وجلساء الامراء ، ومشاهد صيد ، وبعض الحيوانات المحرمة ، الخ .

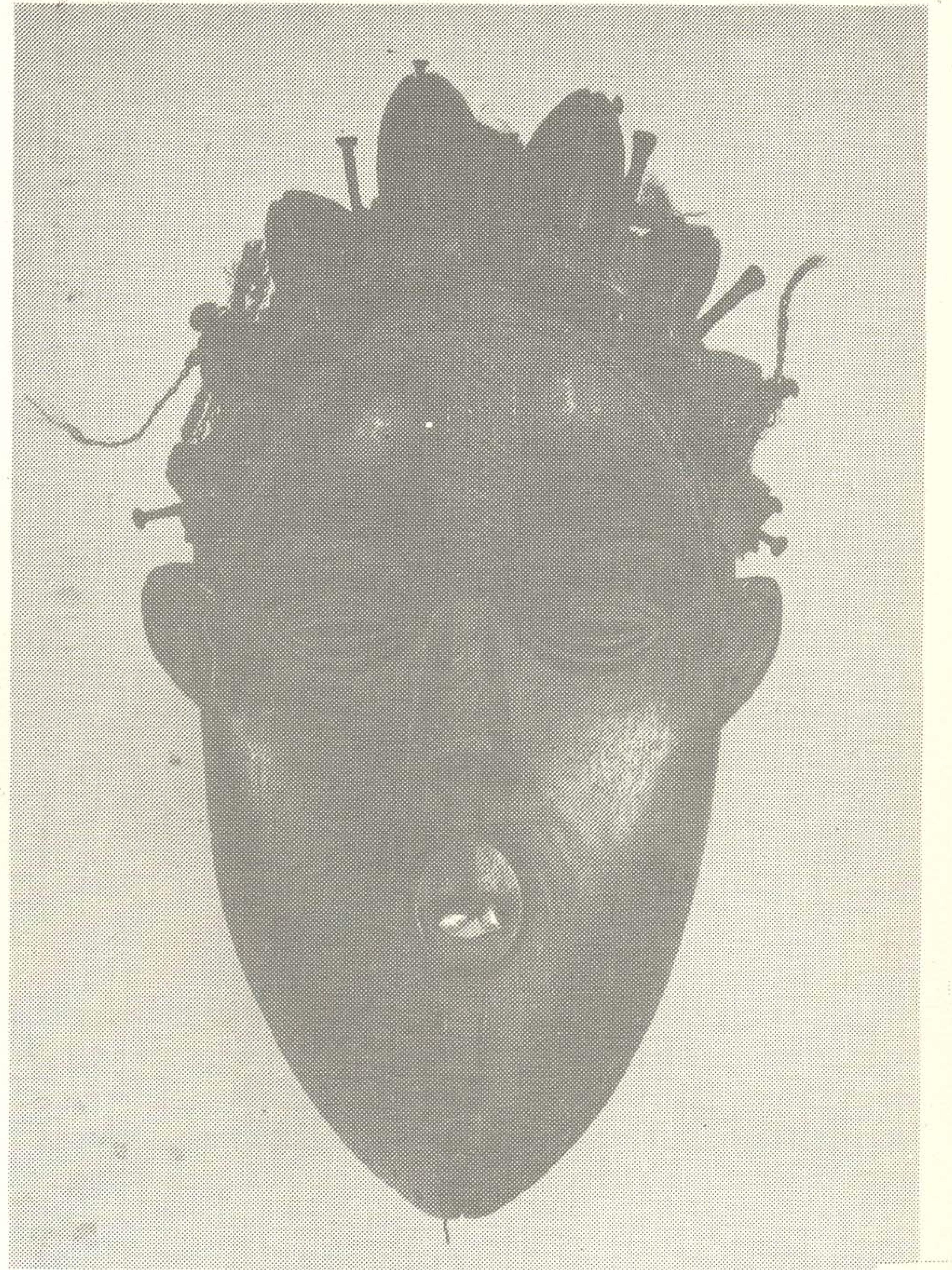
يحتل فن النحت في بينين مكانا مستقلا ، اننا نحس بالتأكيد بنوة هذا الفن لفن النحت الخاص بالمركز الثقافي القديم لقبائل ((اليوروبا)) الذي يتمثل في مدينة (إيفه) هذه المدينة التي بلغت ذروة الازدهار في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، ومع ذلك فان فن ايفه هو أكثر كلاسيكية ـ ان صح القول ـ وليس عرضا ، انهم تمكنوا من التحدث ، بهذا الصدد ، عن اتصالات محتملة بالثقافة اليونانية ـ الرومانية .

وبالمقابل فاننا نجد أنفسنا ، أمام أعمال ((مدرسة قصر بينين)) متأثرين بالمزيد من التعبيرية وبالروابط الوثيقة بتقاليد الفن الشعبي ، فالوجوه ترد بوضوح الملامح الافريقية السوداء ، لشكل ، وتظهر عناصر اتنوغرافية محلية في تفاصيل الثياب ، واذا الوضع والحركة يفيضان بالحيوية ، وهما ينمان عن روح الملاحظة لدى الفنان الذي يتميز بقوة الحس بالحجم ، ولذا تراه يتحاشى تقسيم المساحات ، اننا نسجل شغفا بخطوط الزخرفة وبالتزيين ، وذلك في المنقوشات الخشبية المتأخرة ، ان الآثار التي ظهرت في فترة الازدهار تجذبنا ببساطتها العجيبة في اختيار وسائل التعبير .

اننا نميز ثلاث مراحل كبيرة : أولا ـ من نهاية القرن الثالث عشر حتى منتصف القرن السادس عشر ، ثانيا ـ من منتصف القرن السادس عشر الى نهاية القرن السابع عشر ، ثالثا ـ من نهاية القرن السابع عشر الى القرن التاسع عشر .



قناع الدان - خشب - ٢٤٫٨سم
قناع واقعي ، يعكس روح الغابة
الوحشية ويستخدم عند
الرقص ، والبانتوميم ...
(الرقص الايحائي .



قناع الباسا - خشب - ٢٨ سم .
قناع من (النيجر) ، بصياغة تعبيرية ، تخطيه خاصة ضمن الاقنعة في (النيجر)



قناع البوبو - خشب ٦٩ سم
يستخدم الانسان ، والعناصر الحيوانية ايضاً ويمتاز بزخارفه الهندسية .

تشتمل المجموعات السوفييتية على تماثيل ذات نقش ناتىء مستدير (رؤوس، تماثيل صغيرة ، والعمود الطقسي) ، كما تشتمل على نقيشات رائعة ، ان المرحلتين الاخيرتين فقط من فن بينين تتمثلان في هذه المجموعة السوفييتية .

في مجموعات متحف الانتروبولوجيا والانتوغرافيا في لينغراد نجد اربعة رؤوس برونزية كانت منصوبة فوق هياكل الاجداد ، ويمكننا ان نرجع راسا واحدا منها بالتأكيد الى المرحلة الثانية . انها صورة والد الملك ، وبالرغم من اننا لم نعد نشعر فيها بالحرارة والعفوية اللتين تتميز بهما المرحلة الاولى التي ما تزال تحافظ على تأثير الفن الواقعي لمدينة ايفه ، فان هذه الصورة تختلف في عدة نواح عن المرحلة الثالثة ، ان الابعاد المتوازنة والقسمات اللطيفة للوجه والزينة الانيقة للرأس وتقنية الصب في القالب كل ذلك يثبت الذوق الرفيع للفنان ، وتتيح لنا هذه الميزات كلها أن نرجع هذا التمثال الى منتصف القرن السابع عشر .

ان صورة الرجل الذي تمتد ذراعاه الى الامام والذي تنفتح يداه على نطاق واسع تنطوي على فائدة أعظم من ناحية الرسوم والتماثيل ، بحسب (ف. فون لوشان) الاختصاصي المشهور في برونزيات (بينين) لا نجد سوى خمسة نماذج شبيهة بهذه الصورة .

وتتكرر هذه النماذج تماما حتى نسيج الثوب مما يسمح لنا بأن نرى فيها نسخا ، وما نعلمه حول شعائر الاضاحي في مدينة (بينين) يتيح أن نستخلص أن هذا التمثال يمثل « الاوكير يزون ايمالا » أي الكاهن الذي يقدم الذبائح .

من الواضح أن هذا التمثال الصغير كان تميمة ضد السحر .

ان حيوية تعبير الوجه ، وتعبيرية الاشارة وقوة التمثال كل هذه الميزات تدهشنا بالتأكيد .

ان مجموعة متحف الانتروبولوجيا والانتوغرافيا في لينفراد يحوي أيضا أوسمة برونزية تسمى « آما » وتمثل أناسا وحيوانات مقدسة وصورا رمزية ، واذا حكمنا على ذلك استنادا الى وحدة الاسلوب فان جميع الاوسمة ترجع الى الفترة الثانية ، في الواقع ان النقود

التي عليها صور أجنبية ترجع الى مطلع القرن السابع عشر .

اننا نجد أيضا في هذه المجموعة رأسا برونزيا من الفترة الثالثة ، ينشأ لدينا احساس بالقوة بسبب الثقل المتزايد للصب في القالب ، وبسبب التعبير المجمد والقاسي للوجه الذي تحيط به الرموز الملكية الثقيلة ، واذا التمثال يفقد شيئا من تعبيريته وتتواجد الاشارات الخارجية في عدة أمكنة ، ويزيد الفنان حجوم أنياب الفيلة التي تتوج الرؤوس البرونزية للملوك المتوفين : كانت الصور المحفورة على ناب الفيل تقرأ بسهولة من قبل المعاصرين الذين كانوا يطلعون على المنشأ الإلهي لسلطة الملك .

وهذه الصور تذكر بالنقيشات والرسوم التقليدية لجدران المعابد المصرية المخصصة لتتويج وتمجيد الفرعون الجديد .

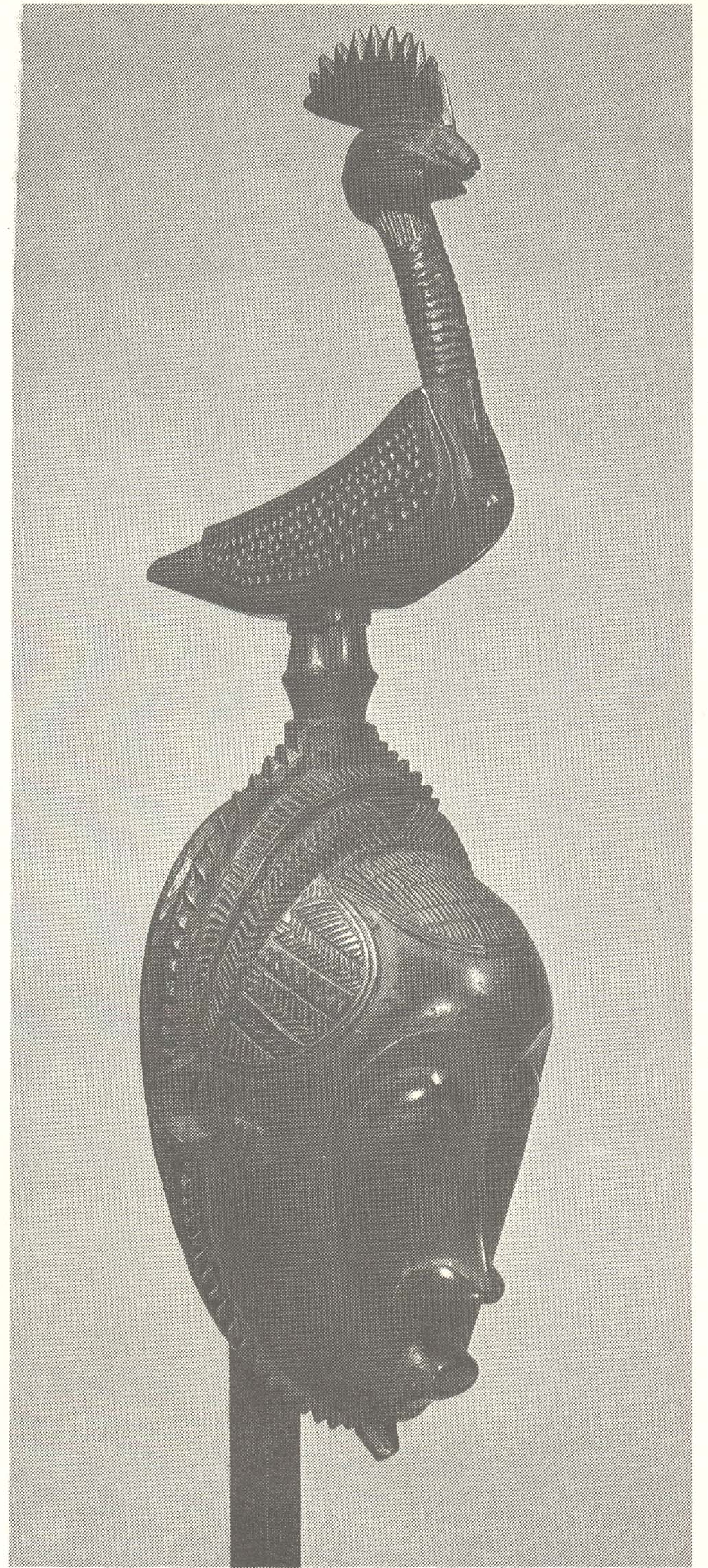
لقد ازداد الطابع التزييني للنحت حوالي منتصف القرن التاسع عشر وهكذا أخذت قاعدة العمود تتزين بصور رمزية ، وكانوا اجمالا يرسمون بأشكال مختلفة الفأس النيوليتية أي المختصة (بالعصر الحجري الاخير) وناب الفيل والنمر ورأس الجاموس والسمكة والضفدع والحرباء واليد .

كان المعاصرون يتأثرون ولا ريب بزينة الرأس الضخمة ذات الجناحين على الجانبين ، وبالعنق العالي الاسطواني الشكل والمكون من صفوف متراصة من لآلىء المرجان « أويغبا » نشأ هذا النوع من زينة الرأس في منتصف القرن التاسع عشر في عهد (أوتومفيد) .

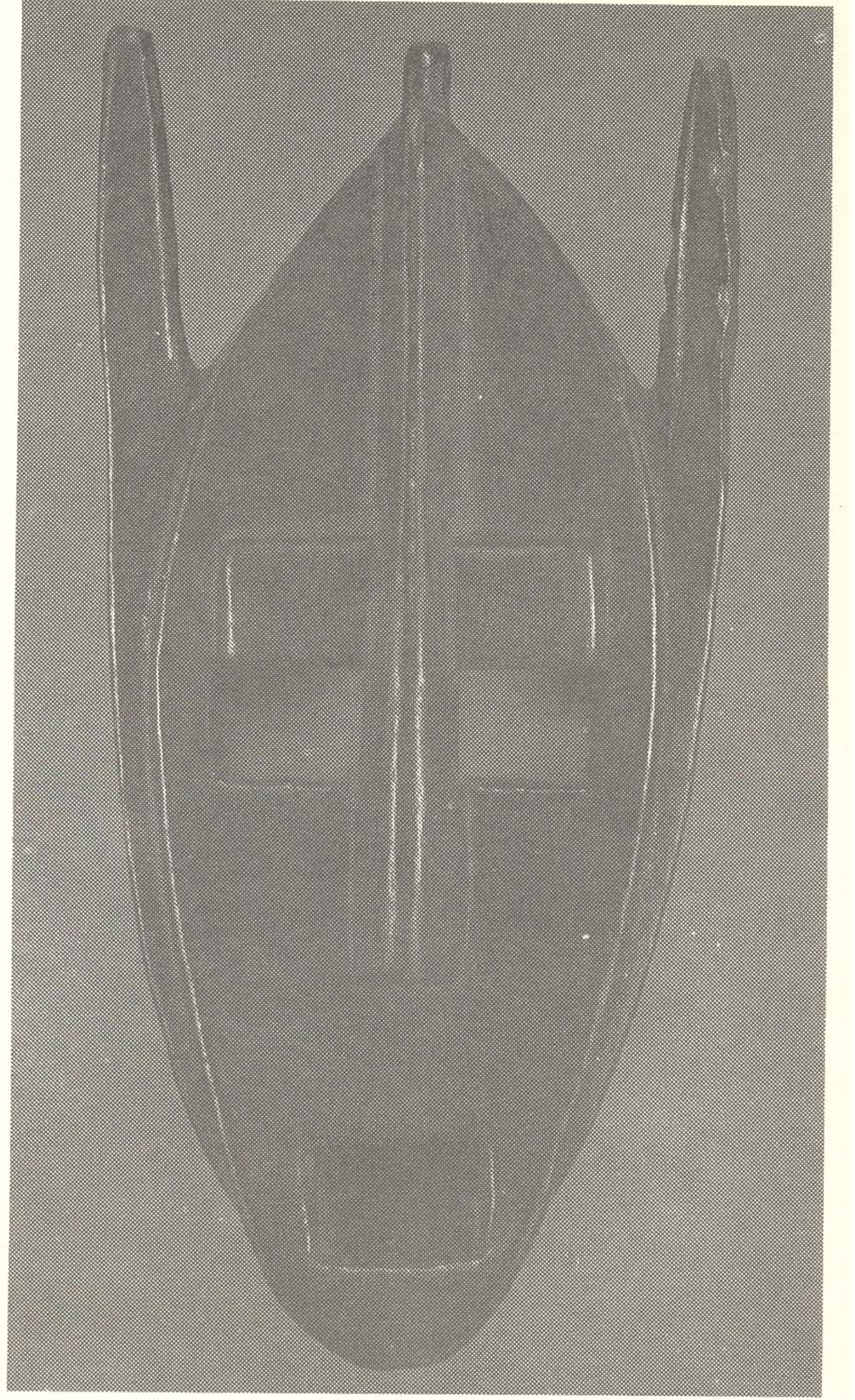
ان آخر قطعة هامة يجدر بنا أن نلفت اليها الانظار هي العمود الطقسي ، ومن المعلوم أنه لا نجد سوى خمسة نماذج متماثلة .

يمثل جسم العمود الحيوانات المضحى بها : الفهود والديكة ، كان رسمها في الفن الافريقي التقليدي يتغير اتفاقا من الشكل التزييني حتى الواقعية البارزة حسب الغاية، انه لامر هام فيما يخص السجل الضخم لوسائل التعبير التي كان يمتلكها الفنان الافريقي ، وعلى هذا النحو كان ديك العمود الطقسي منمنما ، في حين أن تمثال الديك المصنوع في نقش ناتىء مستدير ، كما نجد ذلك في مجموعة متحف الانتروبولوجيا والاتنوغرافيا في لينينغراد ، منتصب كرمز خالد للقربان على هيكل الجد الاول ، انجز تمثال الديك بواقعية واضحة حتى في أقل التفاصيل ويرجع العمود الطقسي الى منتصف القرن التاسع عشر غير أننا نعتقد ان هناك نموذجا اصليا للمحتذى اقدم منه مما يوحي الينا بتعقيد التركيب الايقوني .

ان برونزيات [بينين] في مجموعة متحف الانتوبولوجيا والاتنوغرافيا في (لينينغراد) تسمح لنا



قناع يورو - خشب ٥٩ سم .
يتضمن زخارف هندسية مميزة ، تكسبه جمالاً وروعة ، وقد صنع من قبل اشهر المزخرفين الافارقة وهي (قبيلة يورو) واستعماله ديني .



قناع البامبارا - (٤١,٢٥) سم
هو من مالي وتستخدمه اهم القبائل، التي تعد حوالي مليون نسمه ، وهو مخصص للاستسقاء عند الجدب ويمثل حيواناً .



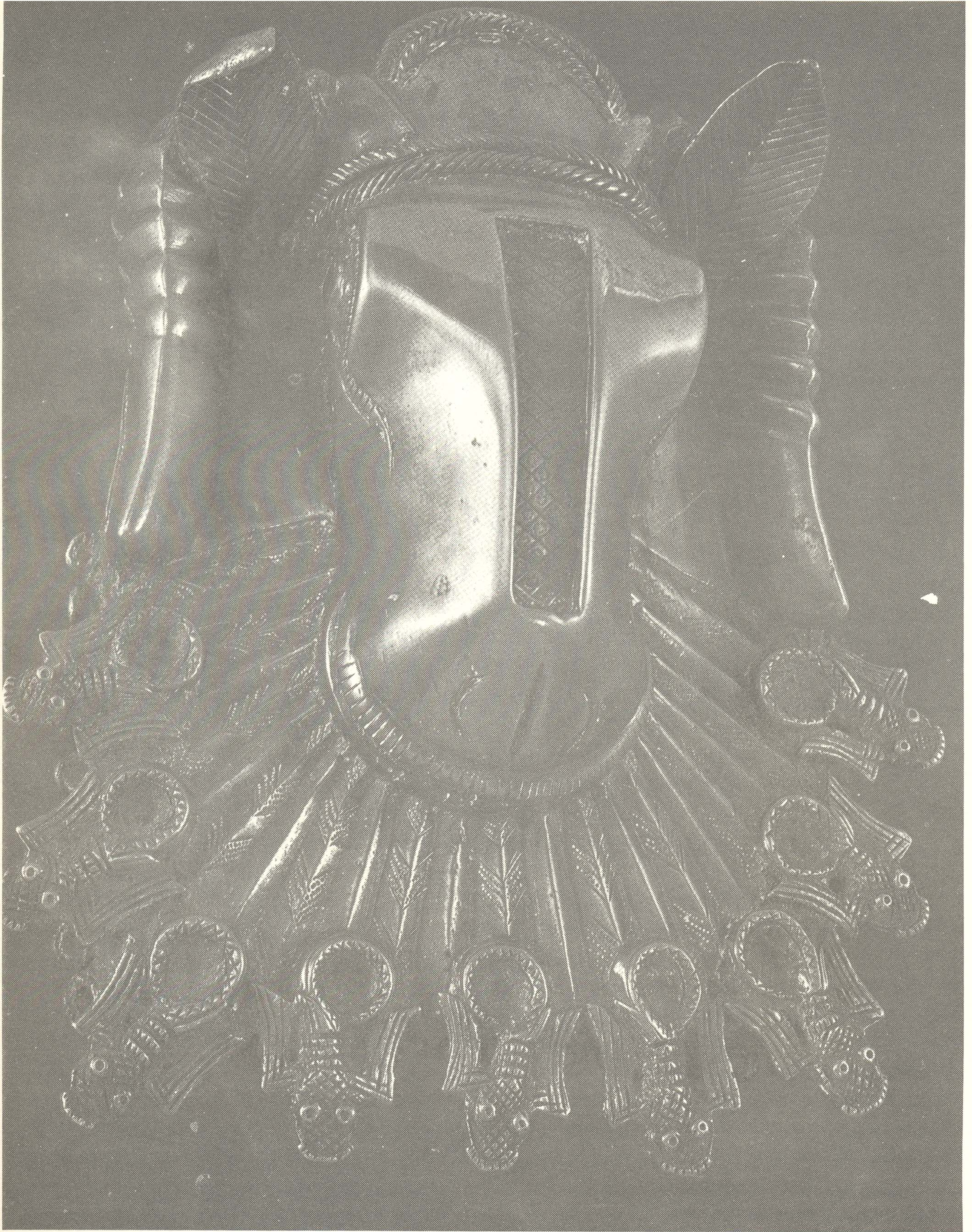
قناع ابو الرجالي (٢٧,٢٥) سم
يستخدم شرق نيجيريا ويمتان بحفره المتقن ويستعمل في الجنائز والاحتفالات الدينية

بتكوين فكرة تامة عن الجمال التزييني ، وعن طريقة الصنع الدقيقة لنمط هذا الجمال الخاص بالقصور ، وتظهر فيه مع ذلك بعض عناصر الفن الشعبي ويتوضح هذا خصوصا بواسطة الاوسمة البرونزية فيما يتعلق بفن مدينة (بينين) ، كان الطابع القصصي للنقيشات صالحا للعديد من الشعوب الافريقية . وعلى هذا النحو نستطيع أن نجد في فن نيجيريا وشعوب الكونغو تراكيب متعددة ذات شخصيات عديدة على أشياء تتعلق بالفنون التطبيقية كما نجد هذه التراكيب على النقيشات التي تزين المنازل .

منذ وقت قريب ، بذل الباحثون جهودهم بحق للتمييز بين ((مدرسة القصر)) و ((المدرسة الشعبية)) في (بينين) ، ويعتبر (ف. فاغ) أن هذه المدرسة الاخيرة ازدهرت في مجرى نهر (النيجر) القريب من البحر ، وهذه الآثار الفنية تلفت الانظار بحيوية أسلوبها ، وبالرغم من أن التقنية ما تزال بدائية فاننا نعثر على التعبيرية للسنين الغابرة التي يضفي الطابع الاسطوري عليها متعة وروعة .

في حين أن القطع التي تضمها مجموعة متحف الانتروبولوجيا والاتنوغرافيا في لينفراد ترتبط تماما بمدرسة القصر يبدو بالمقابل أن الجندي البرونزي في أنجزه فنانون شعبيون .

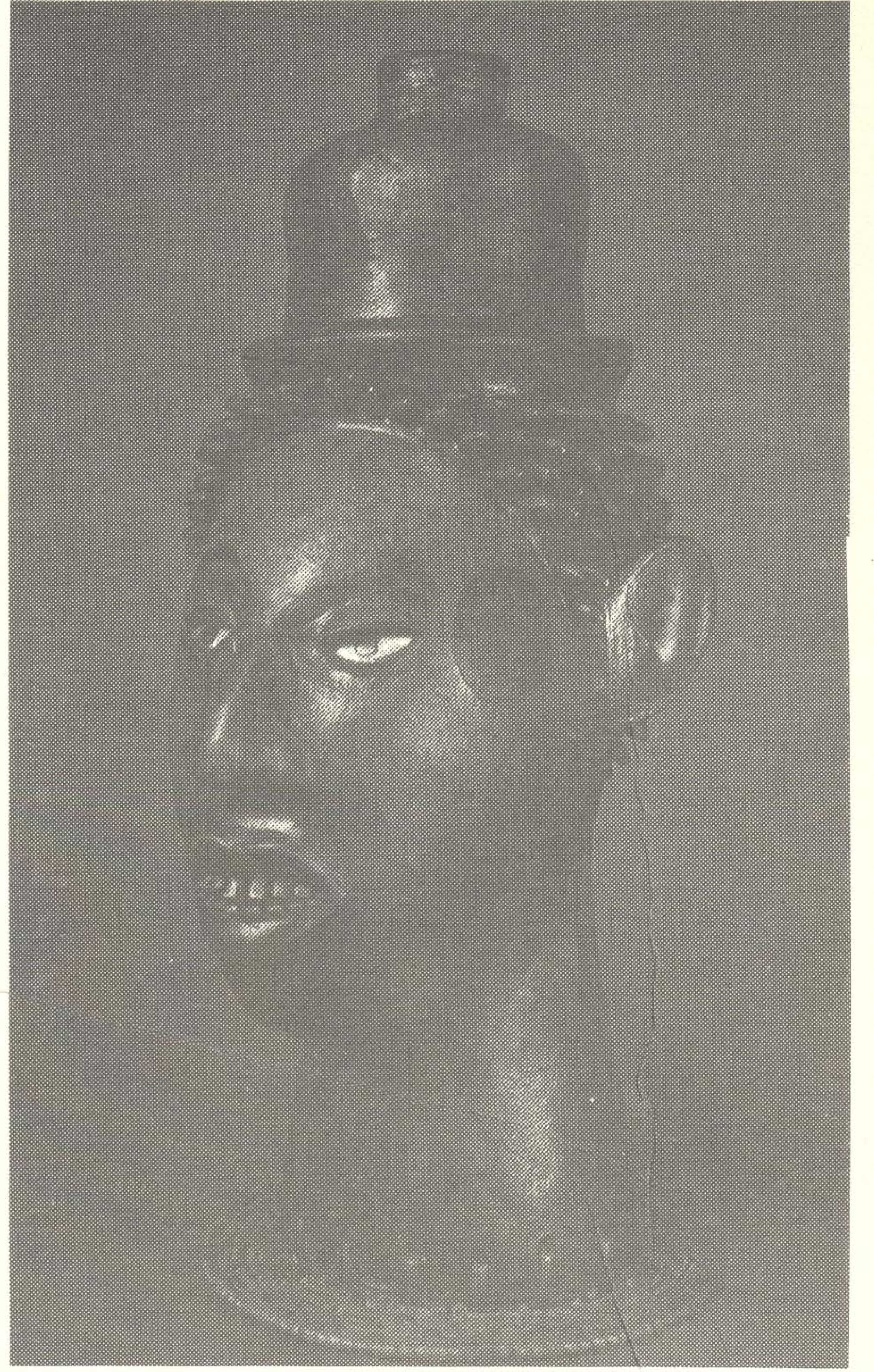
ان صنع التماثيل في مدينة بينين يشبه في عدة نواح فن روما القديمة في أوروبا ، وقد سلك الفنانون مناحي مستقلة في تطورهم ، أما الفنانون في القارات الاخرى فقد كانوا يطرحون مشكلات مماثلة ويجدون حلا لها



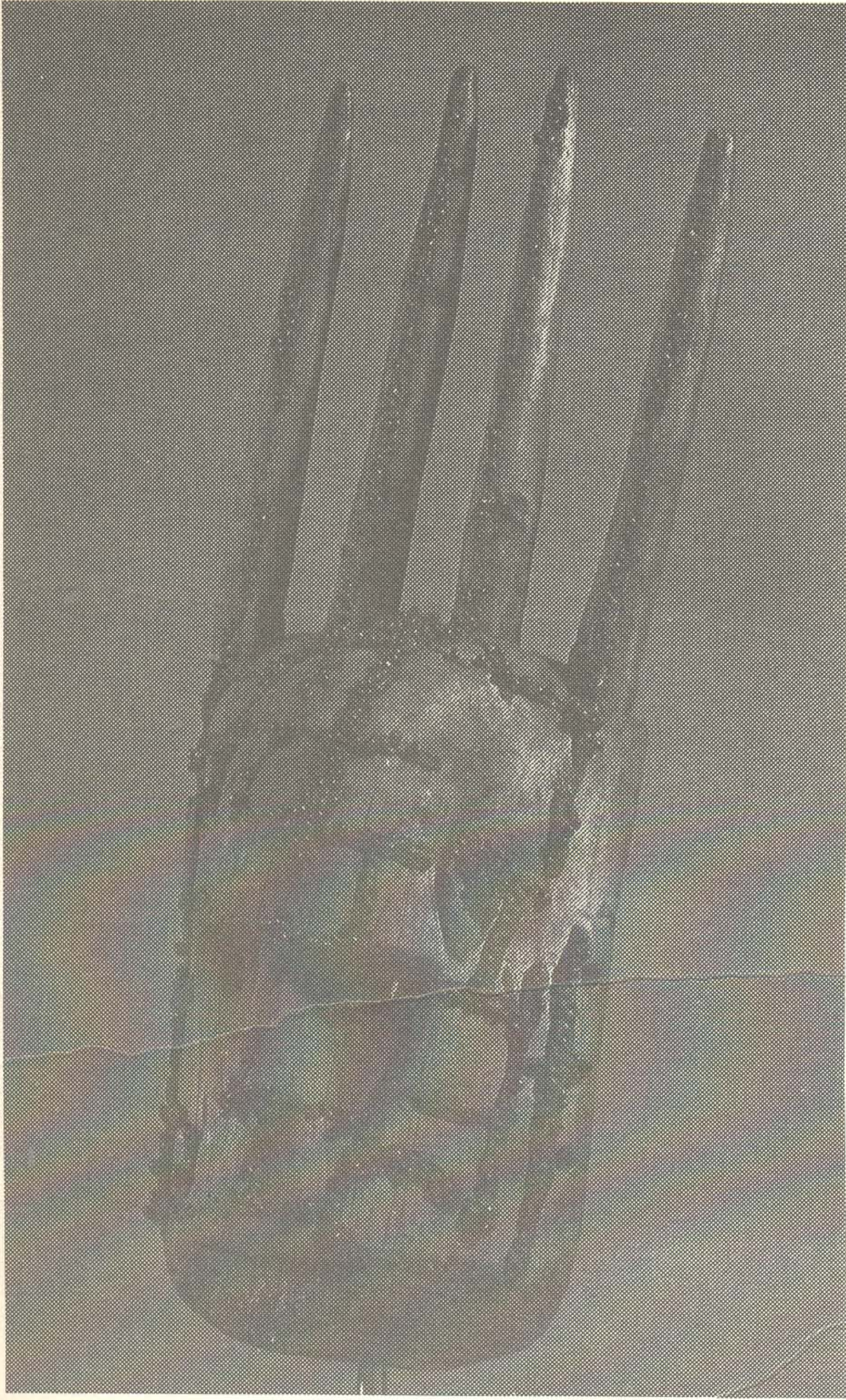
قناع بينين - برونزي (٢٠ سم)
يكشف عن مدى تطور صناعة البرونز في بينين ومهارة الصناع في هذه المملكة. حين نزل النحاس على البرونز



قناع عوزو - خشب ٣٠٫٥ سم
قناع ذا صياغة شاعرية
اثرت على الفن الاوروبي
وعلى (مودلياني) بشكل اساسي



قناع ايكوي - خشب (٤١ سم)
قناع خاص بالخصب ، ويمتاز بصياغة واقعية تماماً .



قناع اجبين - خشب ٥٣,٥ سم .
يجمع الشكل الانساني والحيواني ، وهو من (النيجر) وقد ضاعت بعض زخارفه التي تعطي فكرة عن الاستخدام المسرحي والدرامي لهذا القناع ، وفيه الشمع العسلي والحبوب التي تزخرفه .

انطلاقا من ضرورات الحياة نفسها .

ان فن القصر لا يوجز مطلقا جميع الامكانات الفنية للشعب .

ماذا يمثل الفن الشعبي في افريقيا الاستوائية هذا الفن الذي وجد أكمل تعبير له في النحت على الخشب وفي الفنون التطبيقية ؟

وهنا تخطر في البال كلمات ليون تولستوي :

— [ان الفن هو وسيلة من وسائل اتصال الناس فيما بينهم ، ينقل الفرد أفكاره بواسطة الكلام ، وبالمقابل ، بفضل الفن ، يتبادل الناس عواطفهم] .
ويؤكد تولستوي على هذا النحو ، المظهر العاطفي للفن ، وهذا المظهر من الفن الافريقي هو بالذات سهل المنال ومألوف بالنسبة لنا ، اننا نهتز طربا لدى سماع ايقاع الموسيقى والرقص ، كما أن الشعر الافريقي الجميل يؤثر في نفوسنا تأثيرا عميقا ، وكذلك فاننا نعجب بالمهارة الفائقة التي أبداها هؤلاء الفنانون العباقرة والمجهولون ، واذا كان لا يتاح لنا دائما أن ندرك غاية الاقنعة الافريقية ، وأن نفهم الصلوات الموجهة الى أرواح الاجداد ، وكيف تقينا التمائم من المصاعب ، فاننا مع ذلك نجد أنفسنا مسحورين أمام قوة غضب هذه التمائم أو أمام الراحة الابدية للموت ، وابراز الآلام المبرحة ، أو الاسرار الخفية والمقدسة للحياة ، اننا نعجب بالدينامية الداخلية وبالبساطة ، كما نعجب بالضخامة العجيبة للتمثال ، المنتصب فوق مرتفع من الارض بالرغم من الحجوم الصغيرة في بعض الاحيان ، ذلك أن الاقنعة تعبر عن مختلف مظاهر الاهواء البشرية ، وعن الاشكال المتعددة للافكار والعواطف التي تجول في نفس الانسان في كفاحه ضد القوى الثائرة والمهددة للطبيعة ، ويجمع بين هذه الاقنعة شعور بالخوف من العالم ، وخلاصة القول ان الفن الشعبي يعبر بصدق

وأمانة عن جميع المشاعر الانسانية ، فهو حافل بالشخصيات الميثولوجية وتحوم حوله أساطير الزمن الغابر ويعكس صورا للعالم هي واقعية وشاعرية في الوقت نفسه .

لقد حاول الرسام الروسي الشاب (فلاديمير ماتفي) للمرة الاولى قبيل الحرب العالمية الاولى ، أن يقوم بدراسة نظرية ليبرز مزايا هذا الفن « الذي لا يشق له غبار في العالم أجمع » .

وهكذا يفسر (ف. ماتفي) لغز التأثير العاطفي للنحت الافريقي على الانسان الحديث - [هذا الفن يترك في نفوسنا الشعور بأن صانعا مقتدرا عبقريا ومجهولا ابتكر لا شعوريا قوانينه التي تغير الابعاد الحقيقية والبناء الحقيقي . ويكمن الافتتان بالفن الافريقي في أن الاجسام تعالج هنا من جهة كأنها أجسام مجردة خاضعة للقوانين التشكيلية ، ومن جهة أخرى كأنها رمز أجزاء لمجموع عضوي . ان سحر هذا الفن يكمن في الرمز الحيوي الذي يبتكره الفنان] .

وهذه الملاحظات التي أبداها النقاد منذ نصف قرن لا تنشيء سوى تقريب أولي ، غير أنه من الاهمية بمكان أن نلاحظ أنها مؤكدة من قبل عالم ينحدر من (الكمرون) هو (انجلبرت مفينغ) وهذا العالم اذ يدرس فن بلاده الرائع يبين مظاهر التفنن في عرض الاشكال انطلاقا من عالم الواقع حتى التجريد ، وذلك حسب غاية الفنان .

يذكر مفينغ المثال التالي تأييدا لآرائه :

- [ان تمثال « الملك الذي يدخن » يصور الواقع بأمانة ، ذلك لان هناك توازنا بين التعبير ن الوجه الحقيقي ، وتوازنا بين المظاهر الرسمية التي تحيط هذا العمل ، وتوازنا بين تقاليد الحفلات الواقعية وتوازنا بين عالم الواقع الترتيبي وبين صورته ، هذه الصورة التي وضعت فوق حقيقة المنظور الوظيفي ،وهي حقيقة وهمية ، أو هي وضعت بالاحرى فوق حقيقة عدم التناسب ، وتلك هي الحال حينما ندرس العلاقات القائمة بينما مختلف اجزاء الجسم للشخص نفسه ، وتقتضي حقيقة هذه العلاقات أن يكون لها الابعاد نفسها التي لاهميتها .

لا يعني هذا أن الكمال الشكلي البحث مجهول ، ان فن (الباموم) لصنع التماثيل الحيوانية يتميز باحكام دقيق حينما اللحظة الجمالية التي يريد تنفيذها تقتضي ذلك على هذا النحو] .

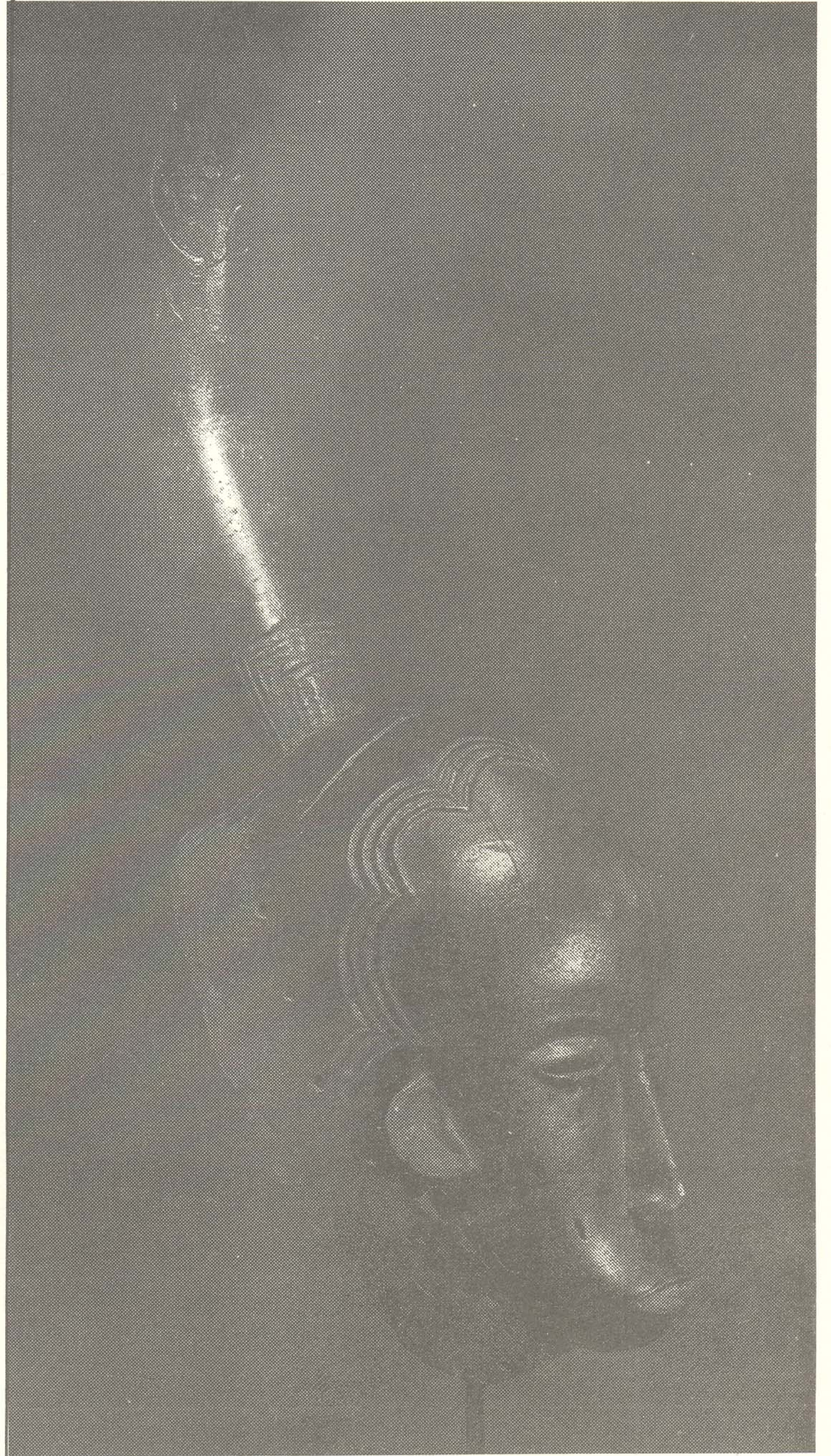
وبالرغم من بعده الظاهري عن عالم الواقع فان الفن الافريقي التقليدي على علاته متشبع بحضور الانسان ، كما أن الفنان المتحمس يبعث فيه ، الحرارة والدفء ، وذلك بقصد التثقيف والتغلب على عناصر الطبيعة ، وكان الفنان يعتبر في بعض العصور ، عن



قناع الدوغون - خشب مدهون ومزخرف - ١٢٧ سم ما زال مستخدما عند قبائل الدوغون ، المسماة : (موسي) و (بوبو) ، ويماثل شكل الارنب ويلاحظ جمال آذانه وزخارفهما الرائعة .

فكرة كفاح الحياة والموت ضد الشر مستعينا برموز يفهمها المجتمع .

لقد ازدهر صنع التماثيل خصوصا في افريقيا الاستوائية والغربية والوسطى ، ولذا فان كل ما يتعلق بالنحت الانساني الشكل في افريقيا الجنوبية الشرقية له قيمة خاصة ، في الواقع ان النماذج الرائعة كصنع التماثيل عند قبائل الزولو مثلا والهراوات الخاصة بالطقس الديني في تانزانيا ، كل ذلك ينم عن



قناع الغورو - خشب مدهون (٥، ٦٣) سم من الاقنعة الجميلة التي تهافت عليها جامعوا الاقنعة لما شاهدوه من روعتها، ويستخدم للخصب في اغلب الاحيان.

مهارة كبار الفنانين الافارقة في هذا الجزء من القارة الافريقية .

ان الشائع لدى الفنانين العباقرة في افريقيا الاستوائية هو ذلك العمل المشترك والخاص أيضا باوروبا في القرون الوسطى ، هذا العمل الذي كان يجمع بين فنانين موهوبين ومجهولين بالنسبة للاجيال القادمة . انهم يشكلون مدارس متماسكة ، وبالرغم من ان اثار الفنانين الاكثر مهارة تلفت الانظار بسبب أشكالها السهلة المنال والمطابقة للواقع فانها ماتزال متمسكة بتقاليد القبيلة وبأسلوبها الخاص بحيث يمكننا أن نحدد بالتأكيد لدى أول نظرة أن هذا الاثر الفني أو ذاك ينتسب الى أصول الفن الموروثة من قبائل السينوفو أو البامبارا أو البوروبا أو الاوباري .



عندما نعرض لدور السحر في فن الشعوب المسماة « البدائية » لا بد لنا من التحدث عن تطور صنع الآثار الفنية الخاصة بالشعائر ، يحكى أن الفنان قبل أن يباشر عمله كان ينطق بألفاظ تتعلق بالتعزيم والسحر **وهو يقطع الشجرة ، ويقدم الاضاحي ،الخ وبعد أبحاث طويلة لاحظوا أن السحر لم يعد يعتبر سوى تقليد فقط .**

ولعدم توافر الكتابة كان الكلام يؤكد الابعاد بين الاجيال ، ذلك لان « الاستعداد والقدرة على انتاج الاشياء هو أكثر أهمية من الاشياء ذاتها » .

كانوا يعتمدون على الانتقال الشفهي للخبرة من جيل الى جيل ، وذلك من قبل اشخاص يحتفظون بعناية قصوى على التقاليد القديمة وعلى أسرار المهنة، ويقول المثل الكمروني [لا تبدأ بنحت تماثيلك قبل رؤية التماثيل السابقة] .

كثيرا ما نجد في المنطقة ذاتها تماثيل تقليدية انجزت بأساليب مختلفة ، وحينما يقلد الفنان شخصيات تاريخية وصورا للملوك أو تماثيل خاصة بالمآتم فانه يفضل الاشكال الواقعية ، ولكنه حينما يريد التعبير عن الاصل الموروث لقبيلة سينوفو فانه لا ينقل المظهر المادي للاموات بل يخرج ، ان صح القول ، من الحياة اليومية ويؤكد هكذا التأثير النفسي لفنه .

في وسعنا أن نذكر بهذا الصدد التحفة الايقونية التي تمثل عرق الوازاريمو فهي تنقل تمثالا صغيرا نسائيا ويمكننا أن نذكر القناع الذي يمثل عرق الباكوتا فالاشكال المنمنمة لهذا القناع تطابق مهمة تمثيل « المبولو - نغولو » ، أي « صورة روح الميت » .

لقد صاغ الرسام الغاني /كوني أنتوبام / عقيدة الفنان الافريقي كما يلي ب **[تكمن قوة الفن الغاني التقليدي في تصميم الشعب على التعبير عن الافكار والاهداف في رموز ذات مغزى] ، وعلى هذا النحو فان الدمى الغانية المشهورة (اكوابا) تمثل التقليد الرمزي للخصب .**

غير أن العلاقة مع العالم المجاور أثرت تأثيرا عميقا في الفن الافريقي كله بحيث أنه حتى في المواضيع الدينية كثيرا ما استعانوا بأشكال واقعية ليكون أثر التميمة أو تمثيل الاجداد اكثر فعالية .

وهكذا فان فنان العرق الباويلي لكي يجعل تميمة « نكيسي » أكثر تعبيرا أضفي عليها سمات واقعية جدا .



قناع يوروبا - خشب - ٢٨ سم
من الاقنعة التي تستخدم في الداهومي ونيجيريا وتوعو يوضع في اعلى الراس ، ويستخدم دينيا .



قناع الكاميرون - خشب مدهون - ٣٣ سم
يوضع اعلى الرأس ولا يتطلب الثقوب للعينين والانف والفم .

رسم هذا الفنان صورة الشخص قصير وسمين رأسه الضخم يستقر فوق عنق غليظة . وقد وضع داخل المقلتين الواسعتين قطعا من الزجاج لها بريق كئيب . والجذع كله مثقوب بمسامير حديدية للتشديد على تعبير التهديد للتميمة « نيكسي » ، فيعطى التمثال حينذاك للزبون الذي يخاطبه ليطلب منه مساعدة مادية :

ـ [أيتها التميمة أنت التي رأت دم الضحية وشربته
أنا سيدك ،
أنا ساحرك ،
لقد أعطيتك حبات من الجوز الهندي ،
أعطيت من اجلك ديكا ،
وأعطيت من أجلك كبشا ،
استيقظي أيتها التميمة ، وأصغي الي ،
انظري الى ما هو أمامك ،
فهذا الحقل يخصني ،
انهم ينهبونه ،
لقد اختفت حبات الجوز الهندي واختفت فاكهة مدينة نسافو ،
فيجب أن تطاردي هذا القادم للسرقة
وأن تحطمي ظهره]

إن التمثيل الاتفاقي للجسم البشري متنوع جدا وعلى هذا النحو فان تماثيل قبيلة / كيكا / تلفت الانظار خصوصا بنمنمة الحجوم الى أقصى حد ، نحتت هذه الحجوم بسكين بسيطة ، وهي قطعة واحدة من الخشب ، وانها مرصودة للتأثير في المخيلة وللتعبير بلغة حية ، عن مشاعر انسانية بحتة .

يعرض فن (الكونغو) وحدة تدرجا كبيرا في (مجموعة الحجوم) وفي (حركة الاجسام) ، وبواسطة هذه الاشكال التجسيمية التي تكون مقطوعة بضربات الفأس ، أو هي تنبض بالحياة وتبدو متناسقة ومنسجمة ، فان الفنان الافريقي يعبر بقوة عن مختلف المظاهر النفسية التي في وسعها أن تعبر عن توتر مأساوي .

والفنان ، اذ يتخلى عن الوصف ويفضل العلامات الفارقة للانتماء القبلي (التزيين ، تقديم الاضاحي ... الخ) يرفض كل ما هو في نظره قادر على تحويل الانتباه عن حالة نفسية واقعية .

وهكذا فالفنان ، وهو يعرض صورة بشرية يثقل الساقين الضخمتين والمنعطفتين عند الركبة ، ويجعل العنق بشكل عامود ، ويطيل أيضا الذراعين اللتين تسندان الوجه الباكي ، أما الذراع فهي التي توجه النظر تماما .

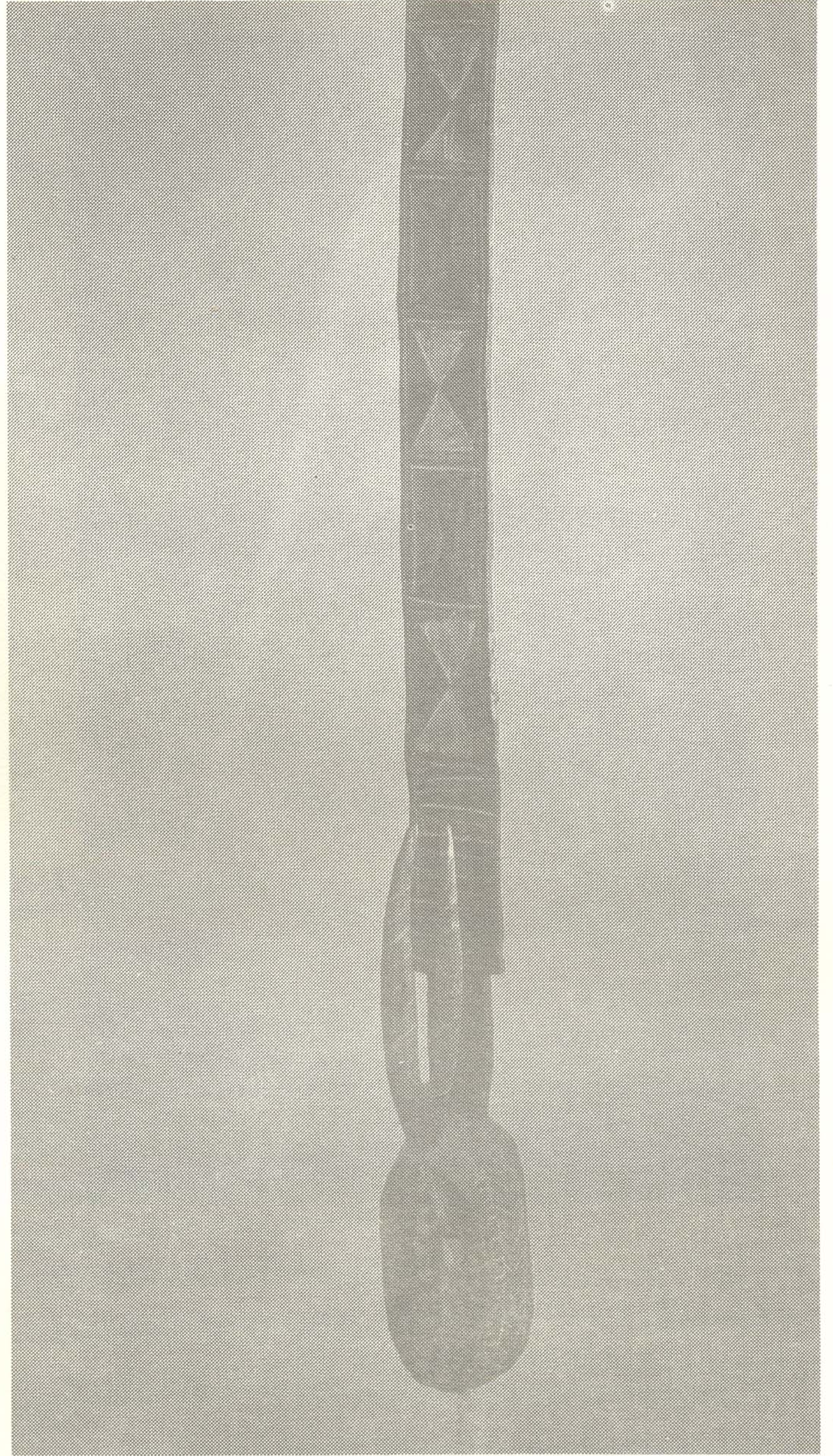
كلما كان تباين الابعاد متميزا أو واضحا (الانتقال من الساقين الضخمتين الى جذع مغزلي الشكل ، ثم الى العنق والى رأس ضخم عمدا ، جاءت الصورة معبرة ورائعة في مجموعها .



قناع ماهونغوي - خشب ٤٠ سم
من (الكونغو برازا فيل) يستخدم لحماية الاسلاف

وإن البحث عن أشكال جديدة كثيرا ما كان يقود الفنان الى معالجات تقنية مختلفة ، وهكذا ، بعكس تماثيل قبيلة كيكا التي نحس فيها بأثر « مادة البناء والاداة المستعملة » نتبين في الاقنعة الخشبية لهذه القبيلة أثر تقنية الخزف .

وهناك تقنية أخرى هي في نظرنا ، تقنية البرونز في النحت على الخشب عند قبيلة / بينالولوا / في



قناع الموسي - خشب - (١٦٨ سم)
يستخدم في (فولتا العليا) للجنائز والحفلات الدينية ويمتاز بطوله وجمال زخارفه .

الكونغو : ان النحت الدقيق على الخشب شبيه ببرونزيات (بينين) التي تنقل الوشم والتزيين والاسلحة واناقة الزينة النسائية للرأس كما تنقل الابعاد المناسبة . كل ذلك يذكرنا (بمدرسة القصر) في فن سلة [بينالولوا] .



تعتبر الاقنعة منذ القديم الزمان جزءا من الحياة الاجتماعية والروحية للمجتمع الافريقي ، فمن يضع القناع على وجهه يتخذ هوية جديدة تتجسد في هذا القناع نفسه ، والجد الاول هو الذي يتصل من خلال القناع بالمجتمع وليس الفرد .

وهكذا كانت الاقنعة ، طبقا للتقاليد الشعبية وسيلة بين عالم الاحياء وعالم الاموات ، فهي تمثل الطوطم الذي يحمي القبيلة ، كما تمثل أرواح الموتى الاقربين ، حماة القبيلة وأفرادها .

وكانت هناك أقنعة أخرى مرصودة لارهاب العدو ولاقصاء القوى الشريرة . وهي تحتل مقاما رفيعا في الاعياد الاكثر شعبية في افريقيا الاستوائية ، هذه الاعياد التي كانت تقام لايقاف الاعضاء الشباب الجدد على بعض أسرار الديانة أو بمناسبة الحصاد .

وكان لا بد لاقنعة أخرى من توجيه النظام العام ، وعليها في النهاية تسلية القرويين ، ولا تزال هذه الاقنعة حتى وقتنا الحاضر ممثلة في جميع الاعياد وفي جميع الاجتماعات .

إن الرجال المقنعين ، يذكرون بمآثر الاجداد ويتحدثون عن القوانين والعادات القديمة ، انهم ينشدون ويرقصون على ايقاع الطبلة الصغيرة والآلات الموسيقية الاخرى ، كما يمثلون مشاهد تقوية يستمدون مواضيعها من الحياة اليومية ، ان هذه الطقوس الدينية تفقد طابعها المقدس وتصبح ركنا أساسيا من الفولكلور والالعاب الشعبية .

تقطع الاقنعة الخشبية في أغلب الاحيان بواسطة سكين بسيطة أو فأس ، وهي تحتل مكانا مستقلا في النحت الافريقي ، اننا ندهش أولا لتنوعها العجيب ولتعبيرتها ، أما أشكال الفظاظة والتهديد المختلفة فتترك مكانها لاشكال السخرية ، وفي بعض الاحيان لمظاهر السذاجة الخاصة بالابوة ، ويستخدم عدد من الفنانين لغة تصويرية بسيطة ، فيما يستخدم غيرهم بخلاف ذلك لوحات متعددة لالوان تشدد بواسطة اللون على المظاهر العاطفية التي تبدو في نظرهم أكثر أهمية من غيرها .

اننا لا لانجد في بعض الاقنعة سوى رسوم مجملة لحالة الوجه البشري (مثلا التحفة الايقونية كالقناع الطقسي لقبيلة البونغو في مجموعة ف . ف .. جانكر) . وهناك غيرهم من الفنانين الذين يسعون جهدهم ، بخلاف ذلك ، للتقرب من الطبيعة ، فيعبرون عن الاشكال تعبيرا رائعا ، مثال ذلك ... أقنعة قبيلة اليوروبا وقبيلة المبونغوي .

الى جانب ذلك نجد اشكالا من زينة الرأس والاقنعة توضع في المهرجانات الشعبية ، كانت بأشكالها الاصطلاحية مرصودة لتمثل أناقة (الظبي ــ الطوطم) ورشاقة حركاته .

اننا نحصل على التعبير عن حالة نفسية واقعية

كالغضب مثلا ، وذلك بالانتقال العنيف من المساحات الخاصة بالوجه الى المحاجر الفارغة والى تجويف الفم المفتوح تماما ، ونلاحظ ذلك خصوصا في قناع مهرج ملك كيسيبا .

... وفي الاقنعة والصور التي تمثل أرواح الاجداد فان الفنان بعد أن يشكل بانسجام كتل الوجه يعبر عن جميع الانفعات البشرية من الهدوء المدهش لوجه أنثوي يعلوه بياض الاموات (قناع قبيلة مبونغوي) حتى إثارة أقنعة الذكور لقبيلة البابااكا .

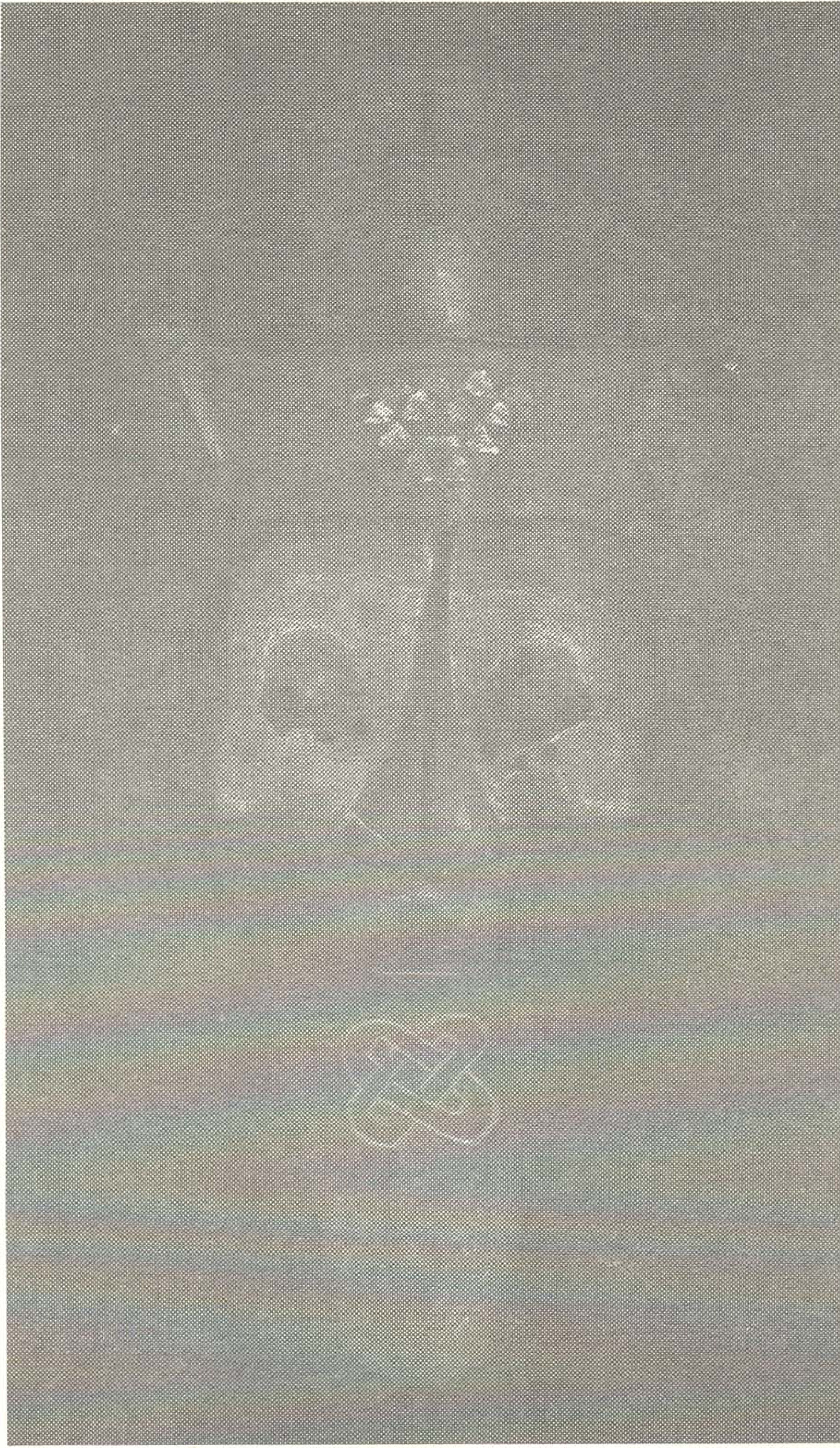
أضف الى ذلك أن إرجاع القسمات المحسوسة لم يضعف التأثير العاطفي للقناع بل هو يؤكده في بعض الحالات ، وهكذا فان (ب . هولاس) يبين أن الفنان اذ يبتكر مثلا القناع الانثوي « نيومو نيا » فانه يستطيع ، دون أن يتوقف عن تمسكه بالنموذج الاصلي المحتذى ، أن يرسم وجه المرأة المحبوبة ، الحية أو الميتة ، أو أن يرسم على أي حال الملامح المميزة لهذا الوجه .

ان الرمز « الحيوي » للمبدأ الانثوي في قناع قبيلة / منيره / (سيراليوني) المستعمل أثناء الاحتفال الذي يقام لايقاف عضو جديد على بعض أسرار الديانة هذا الرمز الحيوي يرتدي طابعا خاصا ، ذلك أن النحت يوفق بين القسمات الحقيقية للوجه الانثوي والزينة وحلقات العنق ، يوفق بين هذا كله والمعالجة الاصطلاحية للمجموع ، الذي ينقل الى هذا القناع لونا أسود ، وقوة تعبيرية مدهشة بأشكاله الرائعة .

كان العديد من الاقنعة المشابهة يقوم بدور رموز طقسية ، غير أننا نشعر فيها بالصدق والامانة بحيث لا يسعنا الا أن نفتتن بها .

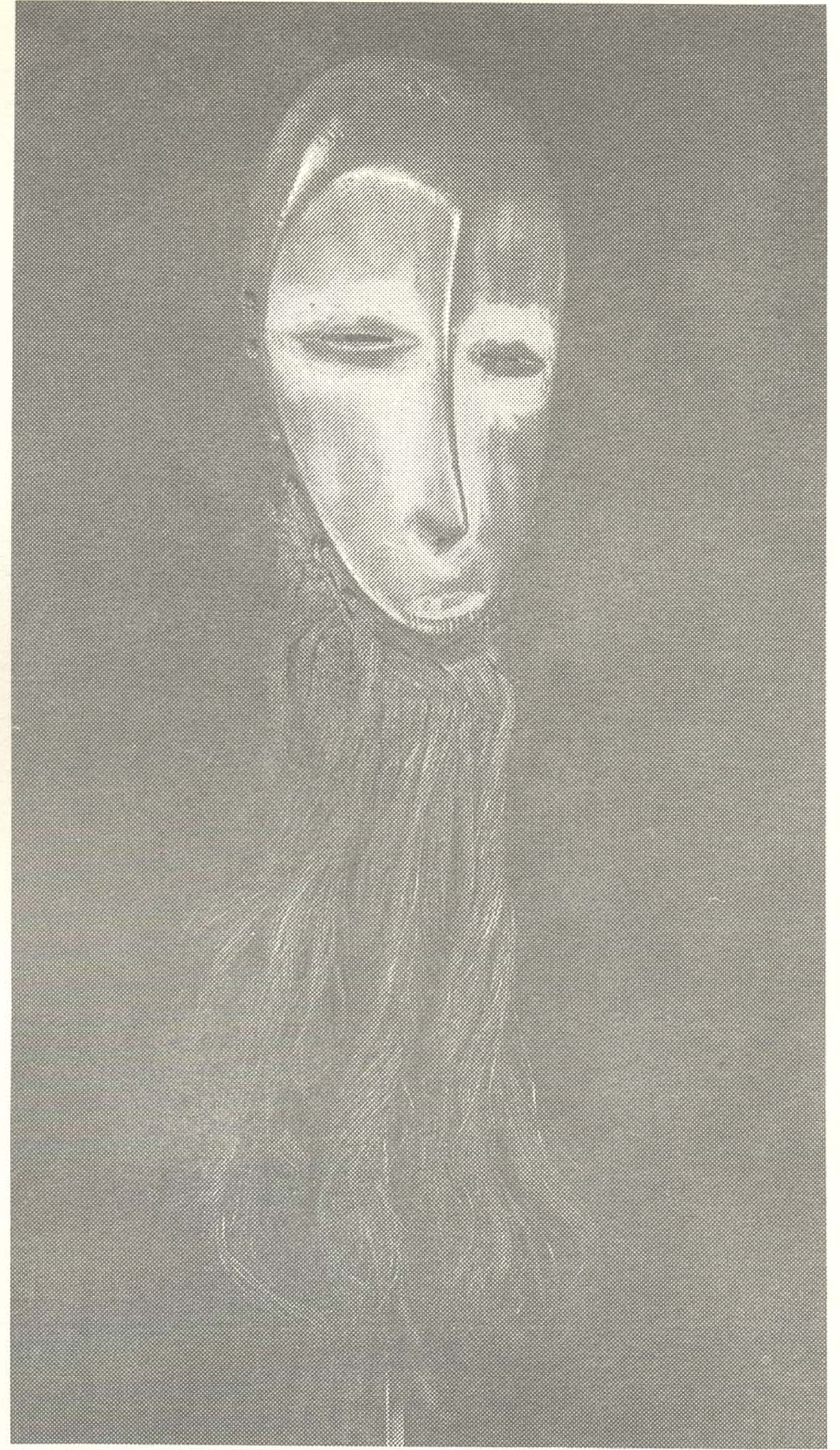
كان « الحضور الانساني » يشعر به أيضا في « الآلات الموسيقية الناطقة » فالبوق الذي يحمل رأس رجل والقيثار المزين برأس امرأة مغنية ، أو الآلة الموسيقية التي تتخذ شكل قناع فاغر الفم (كانزا) تبدو أنها ترسل أنغاما تذكر بالصوت البشري ، هذا كله مرصود ليجسد في صور مرئية وفي الاصوات « نفس الاجداد » أو التمثيل الاسطوري للافريقي الذي ينتسب « للارواح الصالحة » التي يوجه اليها الناس صلوات حارة شبيهة بالاناشيد الطقسية لقبيلة / دوغون / حيث يصفون فيها لمعرفة صنع « القناع الاكبر » .

أخذ الرجال جميعا فؤوسهم ،
سلكوا الطريق ،
وذهبوا الى الريف ،
وقعت الفأس على الشجرة ،
وأسقطتها الايدي على الارض ،
عاد الناس الى بيوتهم حاملين الاشجار على رؤوسهم



قناع بانوبيونو - خشب - ٥٠ سم يمتاز بزخارفه ويستخدم للهو والتسلية ، ويوضع مثل الخوذة على الرأس .

ثم وضعوا هذه الاشجار على الارض
أخذ العمال الماهرون هذه الاشجار وعالجوا الخشب جيدا
واذا « القناع الاكبر » يبدو جميلا
له عينا انسان ، ويمثل الحية ،
الطفل أصبح طفل الحية ،
أخذ الطفل فروجا ،
أخذ كلبا ،
أخذ خزفة صغيرة ،
والناس أخذوا قليلا من السيرج ،
وجلسوا جميعهم بالقرب من القناع الاكبر
« أيها القناع » احبس الاشياء الشريرة داخل حفرة ،
« القناع الاحمر » هو القناع الاكبر ،
عينا القناع ، تشعان كالشمس
عينا القناع ، تتقدان كالنار ،



قناع باليغا - خشب مدهون - (٣,٢) سم
يرتديه شعب يعيش في (تانجانيقا) وهو يحفر من خشب قاس
وهو لا يوضع على الرأس بل على اليد أو يحمل على سلة .

عينا القناع ، تصيبان كالسهم ،
أيها القناع الاكبر إحبس الاشياء الشريرة داخل حفرة ،
أيتها الارض احبسي هذه الاشياء في باطنك ،
سكب الشيوخ دم الفروج والكلب على القناع
الاكبر وعلى الارض الحمرا ،
وبواسطة الرز والتراب الاحمر صوروا القناع الاكبر ،
إن أنظار الجميع متجهة نحو القناع الاكبر .

★ ★ ★

لقد أجمع النقاد على أن النحت الافريقي التقليدي مرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع ، وهذا صحيح خصوصا فيما يتعلق بالفن التطبيقي ، ففي كل مجتمع أو قرية نجد العديد من النحاتين على الخشب ومما لا ريب فيه أننا لا نجد أسرة لا يعرف أفرادها تزيين منزلهم أو رسم آنية أو صنع حصيرة أو زخرفة أدواتهم المنزلية .

إن الاشياء المصنوعة للاستعمال الشخصي ولضرورات الحياة اليومية تنم عن ذوق الشعب الرفيع . العالم البحاثة ف . ف . جانكر يشارك العلماء في هذا الرأي ، وقد اختار الاشياء الاكثر انتشارا عند هذه الشعوب ، ولاحظ أن نساء قبيلة (منفبتو) يحملن اجمالا معهن المقاعد الصغيرة الجميلة الصنع والمزينة بأجمل الزخارف .

إن المقاعد والعروش التي جميعها متعددة الالوان ، فبعضها يذكرنا بباقات من النباتات ، والبعض الاخر بثمرة مقطوفة ، يضاف الى ذلك في الكمرون تمثيل الحيوانات أو الوجوه البشرية .

اشتهرت قبيلة (منفينو) في صناعة الخزف ، فضلا عن فنها الرائع في صنع الاسلحة والزخارف النحاسية تتمثل الاواني الخزفية لهذه القبيلة في مجموعة متحف الاتنوغرافيا ل / تارتو / بخزفيات جميلة .

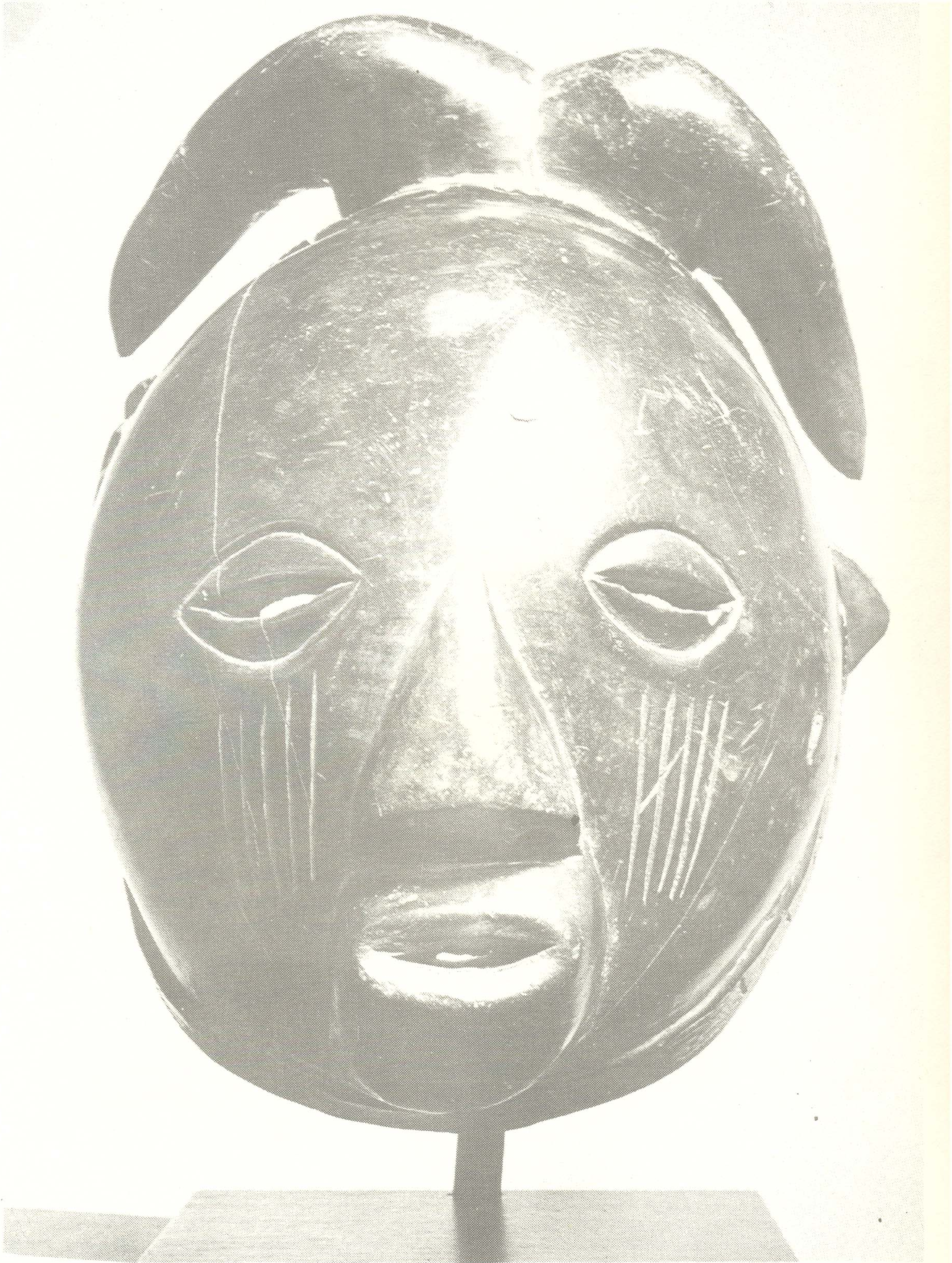
هذه الاواني متوجة برؤوس أنثوية منمنمة تحمل زينة للراس هي غاية في التعقيد والاناقة ، وهي زينة خاصة بالنساء اللواتي يمثلن طبقة النبلاء ، تضم مجموعة (تاركو) خمس أوان تهمنا احداها بوجه خاص لجمال شكلها وجودة صنعها .

لاحظ ف . ف . جانكر أيضا عادات وأعراف قبيلة / الآسنده / التي اشتهر أفرادها في صنع السكاكين المعدة للرمي والاواني الخشبية والآلات الموسيقية .

في الفن الشعبي لا يستخدمون فقط رموزا واضحة بل أيضا رموزا أكثر تعقيدا واقل شفافية . هذا الميل يظهر مثلا في الاناء الخشبي الذي يدعمه تمثالا رجلين .

إن تباين المفاهيم والتقاليد الفنية والتقنية يوضح التاريخ المعقد والمتضارب لشعوب إفريقيا الاستوائية ، التي شهدت تعاقب العديد من الحضارات القديمة ، وهنا نتساءل كيف نفسر الاهتمام المستمر المتعاظم دائما الذي يثيره الفن الافريقي الاستوائي في العالم ؟ يرجع سبب ذلك الى خصائص هذا الفن والى جوانبه المتعددة التي تستجيب لوفرة الاهداف التي يسعى لتحقيقها مبدعو هذا الفن على ممر العصور .

★ نشر هذا البحث في مقدمة كتاب « الفنون الافريقية » الذي نشر مجموعة المتاحف السوفياتية من هذه الفنون ويقدم وجهة أخرى في هذه الفنون .



قناع تالوبا - خشب - (٣٧ سم)
يستخدمه شعب في (الكونغو) ويتميز بالحفر الناعم والدقيق والمعبر



قناع فانغ - خشب (٢٨ سم)
في هذا القناع تظهر اربعة اوجه لها نفس الخصائص ، وتحيط بها الزخارف الهندسية المتنوعة ، وقد وجدت عدة نماذج تدل على تطور حفر الخشب في هذه المنطقة .